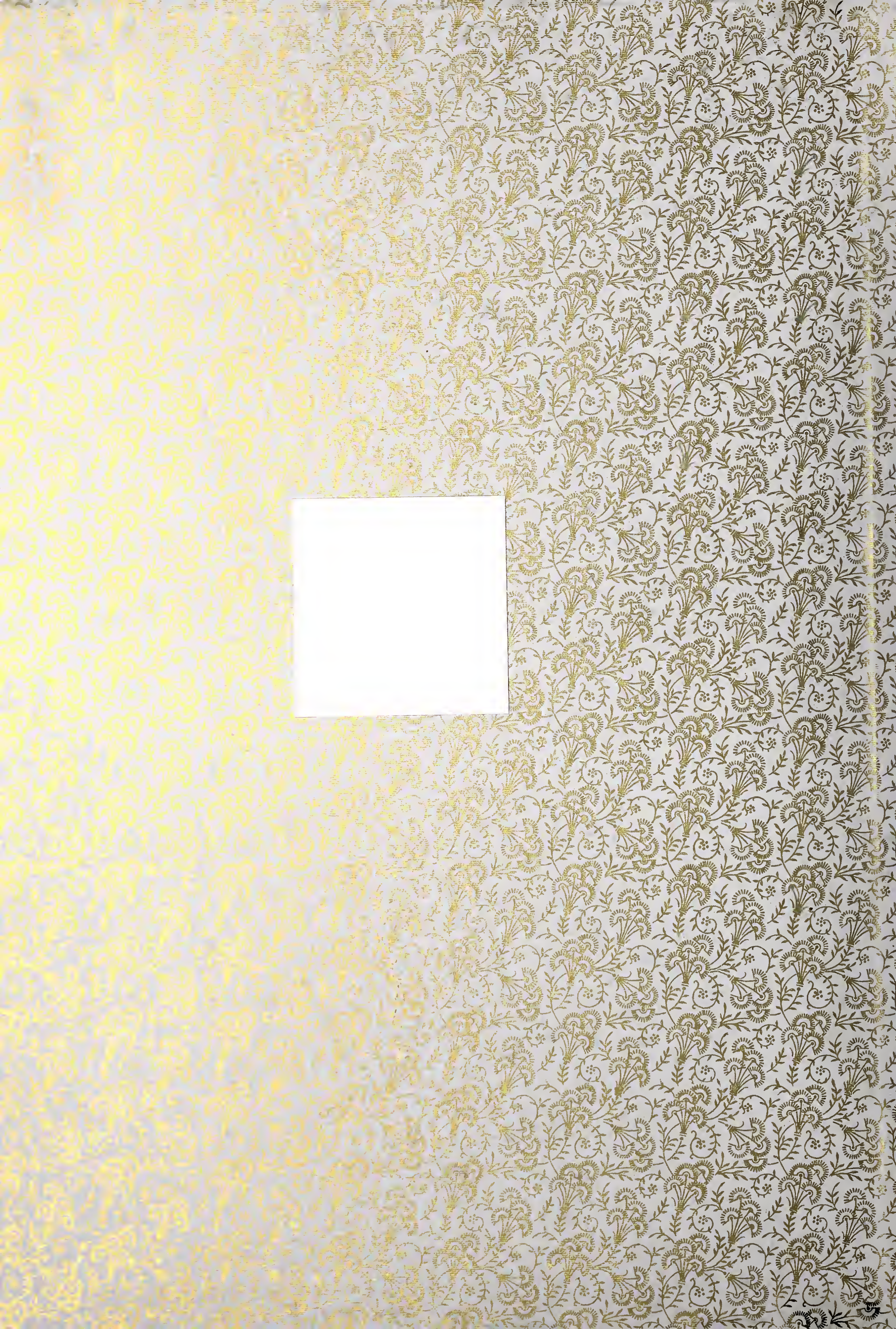










DIE

KUNST UNSERER ZEIT.



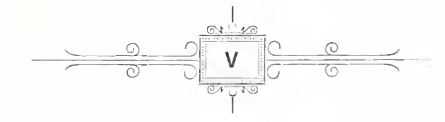
DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL

* *

F. MUHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

INHALTS-ANGABE.

1894. I. HALBBAND.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



Inhalts-Angabe.

1894. II. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.

DIE ENGLISCHE MALEREI IM MÜNCHENER GLASPALASTE 1893.

Von

FRED. WALTER.



G. F. Watts. Ophelia.

Wir Deutschen, oder, um gerecht zu sein, wir Continentler, sind lächerlich lange in Unkenntnis über englische Kunst verblieben, deren Werke auf festländischen Ausstellungen nur vereinzelt auftraten. Das reiche Alt-England ist in der Lage, die Schöpfungen seiner Meister selbst aufzubrauchen und von den Perlen dieser Schöpfungen haben heute noch Jene, die England nicht selbst besuchen konnten, nur aus Reproduktionen Kenntnis.

Reynold und Gainsborough, Hogarth, — der Maler Hogarth, — Turner, Constable, Lawrence, Landseer, sind in den Museen des Festlandes fast nicht vertreten. Der stark entwickelte englische Nationalstolz liess die Werke dieser grossen Meister nicht über den Kanal und Vereinzeltes, was doch den Weg herüber gefunden, wird und wurde nach Möglichkeit zurückgekauft. So behielten sie bis in die neueste Zeit alles Grosse, was drüben gemalt wurde, für sich selbst und nur hin und wieder gelangten etliche englische Bilder zu Pariser und anderen Ausstellungen und gaben der Menge Kunde von einer Kunstblüthe, die sie nicht geahnt. Aber im Allgemeinen hatte man eine sehr dunkle Vorstellung von englischer Malerei.

Wer dann zum ersten Male über den Kanal kam und die Wunder der Londoner Nationalgalerie, des Kensingtonmuseums oder gar die köstlichen Juwele in den Privatsammlungen reicher Mäcene zu sehen bekam, war zumeist nicht wenig verwundert, mit einem Male eine so vornehme, so vielseitig und eigenartig producirende Kunst zu entdecken. Ueberhaupt wird jeder Englandfahrer, der das Aermelmeer zum ersten Male passirt, in vielen Dingen wunderbar enttäuscht sein, — ent-

täuscht bis zum Entzücken. Das ist nicht das unwirthliche Nebelheim, das er sich geträumt. Die grosse Stadt, die er sich grau, unfreundlich, kalt und nüchtern vorgestellt hat, ist grossartig schön, abwechslungsreich, malerisch, wie kaum eine andere Stadt der Welt. Die Menschen, die er sich steif, eckig und zugeknöpft dachte, sind elegant, liebenswürdig und gefällig. Und die Frauen, die er ledern, prüde, extravagant und ungelenk vermeinte, sind die schönsten Frauen, die es gibt, rassig, anmuthig, vornehm. Er sieht die schönsten Haare, die lebendigsten Augen, die stolzesten Gestalten, Gestalten von jener mit Kraft gepaarten Geschmeidigkeit, die so massvolle und edle Bewegungen veranlasst.

Und wie die Frau in jedem Lande ist die Kunst. —

Das regere Ausstellungsleben im letzten Jahrzehnt hat uns nun auch nach und nach die Bekanntschaft der englischen Maler vermittelt. Zumal seit dem Jahre 1888, der Zeit, da München seine alljährlichen internationalen Bilderschauen hat, — fürder deren sogar zwei, — haben wir sie in allen ihren Richtungen kennen gelernt und erfahren, dass sie reich ist wie das Land, in dem sie blüht. Wir haben die vornehmsten Bildnismaler, die kühnsten Koloristen, die zartsinnigsten Romantiker und die feinsten Stilisten gesehen, die Schule von Glasgow mit ihren gewaltigen Häuptern Guthrie, Lavery und Walton, die Praeraphaeliten Walker und seine Epigonen, die kühl vornehmen Akademiker u. s. w. Wir haben mancherlei gelernt von diesen englischen Malern und Viele, die nicht höher schworen, als auf Paris, finden nun, dass das Wesen der Engländer dem unsrigen beträchtlich näher stehe. Bei den Franzosen war es im Grunde das enorme Können fast allein, was uns imponirt hat, ein Können, das der deutschen Malerei gewaltig zu rathen gab nach der nachlässigen Genialität, die sie in ihren Flegeljahren seit ihrer Wiedergeburt im zweiten Halbhundert dieses Säculums entwickelte. Da sah man an den Franzosen, was Alles zu lernen war und wie man lernen kann. Aber was aus den Werken der englischen Künstler mit jedem Jahre eindringlicher zu uns spricht, ist mehr als die Vollkommenheit im handwerksmässigen Theil der Kunst. Da ist Gemüth und Poesie, da ist Sinn für Märchenzauber und Frauenanmuth, die im Schatten der «moulins rouges» und der «closeries de lilas» nicht gedeiht, da ist Melancholie und Romantik, Mitleid und naive Freude, Verständnis für die Kinderseele, — da ist ein Geist, dem deutschen Geist verwandt. Eine Kunst, die nicht nöthig hatte, das Auffallen um des Auffallens willen zu suchen, die nicht den Stempel des verzweifelten Ringens nach Erfolg trägt, welcher den «clous» der Pariser Salons doch immer aufgeprägt ist. Die Seele der englischen Kunst ist immer Harmonie, die Seele der französischen Kunst ist fast immer Effekt, wenn auch nicht ein Effekt, der auf besonders niedrige Geschmacksinstinkte rechnet. Aber doch zu zwei Dritteln eine Kunst «pour épater les bourgeois». In jüngster Zeit erst zeigt auch die französische Malerei grösseres Streben nach intimen Reizen; ihre Stärke aber liegt im dekorativen Element und wird immer darin liegen.

Drüben über'm Kanal ist die Kunst aristokratisch durch und durch, sie ist weder auf den hoffähigen noch auf den kleinbürgerlichen süssen Pöbel berechnet. Ein Watts, ein Waterhouse, ein Holman Hunt, ein Stott of Oldham, ein Roche, Henry oder Hornel, ein Brangwyn, Paterson oder Hamilton hatten der Menge nie etwas zu sagen und haben ihr nie etwas gesagt. Sie ist an ihren Bildern in den Ausstellungen vorbeigefluthet und kennt ihre Namen kaum. Dafür haben Jene eine begrenzte aber zuverlässige Gemeinde wahrhaft Gebildeter. Ein solcher ist stolz, dem Fremden, der ihn besucht, ein Bild von Burne Jones oder ein Portrait von Sir John Millais zeigen zu können. Wenn eine besonders schöne Gravüre entstanden ist, ziehen sie ein paar Dutzend Blätter ab und schneiden dann die Platte in Stücke und man bezahlt vielleicht dann für einen Abzug das zwanzigfache von dem, was man bei uns bezahlen würde. In einem einigermassen anständigen englischen Privathaus sieht man keinen Schund an der Wand; sehr oft aber ist jede Tafel, welche die Wände schmückt, ein Kunstwerk von Rang. Künstlern ersten Grades wurden die höchsten Würden im Lande erschlossen, wie Millais und Leighton. Das Alles schafft einen Boden, wo Kunst gesund gedeihen kann. Und dazu kommt noch Eins: wenn mich flüchtige Beobachtung nicht trog, so fühlen sich dort die Künstler von Bedeutung, auch wenn sie in ihren Richtungen weit auseinandergehen, mehr wie bei uns als Glieder eines Standes, als echte Aristokraten, deren Rang etwas Höheres bestimmt als Zufälligkeit der Geburt. Ich hörte aus dem Munde eines ausgesprochenen und in

seiner Kunst leidlich steifen Akademikers das begeisterte Lob moderner, impressionistisch veranlagter Kollegen, und Bilder von ihrer Hand schmückten die Wände seiner fürstlichen Gemächer. Und wenn auch Cliquewesen und Bonzenthum für den Kundigen dort wie hier zu entdecken sein werden, die bösen Dinge liegen jedenfalls weniger störend am Tage als anderswo. Alles in Allem: Die Vorbedingungen für ein gedeihliches und freies Kunstschaffen sind dem englischen Maler in ausreichendem Masse gegeben und seine Schöpfungen zeugen davon.

Spezielle Berührungspunkte hatten, seit sie hier verkehren, die englischen Maler mit dem Geschmacke ihrer Münchener Kollegen und deren verständnisvollen Freunde.

Die Schotten errangen hier ihren ersten glänzenden Sieg und veranlassten, dass mancher seine Farbenskala auf vollere, kräftigere Akorde stimmte, ohne dass sie, wie man anfangs befürchtet hat, thörichte Nachahmungen hervorriefen. Die englische Landschaft, das englische Bildnis hat Schule gemacht. Vor Ouless und Orchardson haben Leute ihre Achtung bezeugt, die sonst gewohnheitsmässig alles Neue und Nichtdahiesige verachten, — eine ganz traurige Spezialität einzelner deutscher Grössen in der Malerwelt. Englische Bilder sind in unverhältnismässiger Anzahl hier verkauft worden, viele wurden mit Medaillen ausgezeichnet, während im Ausland, namentlich in Frankreich, das Verständnis für englische Malerei sich immer noch langsam Bahn bricht.

Speziell für die vollen, weichen Farbenklänge der schottischen Koloristen hat man an der Seine noch wenig Sinn und ich sah im «alten Salon» ein prächtiges Amazonenbildnis Lavery's in einem Nebensaal hoch unter der Decke hängen, — im «alten Salon», — die Herren auf dem Marsfelde sehen sich ihre fremden Gäste schon genauer an. —



G. F. Watts. Der glückliche Krieger.

Die Münchener Ausstellungen beherbergen auch im heurigen Jahre eine stattliche Anzahl englischer Bilder und speziell im Glaspalast treffen wir eine englische Abtheilung an, welche die Bildergruppen der übrigen Nationalitäten, was geschlossene, einheitliche Wirkung und durchschnittlichen Werth betrifft, weit, weit hinter sich lässt.

Italien, Spanien, Holland und Belgien haben neben vielem Guten auch Vieles von dem geschickt, was der Maler mit dem angenehmen Titel «Kitsch» bezeichnet. Bei den Engländern ist kaum ein Bild zu entdecken, das schlechterdings blos um's Geld gemalt wäre. Nicht lauter Galeriestücke first rate. Aber durchaus Aeusserungen künstlerischer Individualitäten. Zwei Säle von Kunstwerken in einem Ozean von «Gemälden».

Der interessanteste unter den ausländischen Gästen des Glaspalastes ist George Frederick Watts, den man bisher bei uns fast nur vom Hörensagen kannte, ein Maler, der sehr wenig «im Handel» ist. Seine 23 Bilder vergelten den Besuch dieser Ausstellung schon für sich allein. Wenn sie auch nicht lauter allererste Arbeiten des englischen Böcklin bedeuten, sie geben doch ein erschöpfendes Bild dieser hocheigenartigen Künstlernatur. Bei wenigen Anderen spricht der seelische, — nicht der anekdotische, — Inhalt eines Bildes so eindringlich zu uns wie bei Watts. Das ist kein poetisch veranlagter Maler, das ist ein Dichter von Gottes Gnaden, der nur zufällig statt mit Papier und Tinte, mit Farben und Leinwand hantirt. Und dazu ist er auf der anderen Seite ein Maler, der die Ausdrucksmittel seines Handwerks bis zum Erreichen ihrer feinsten Reize beherrscht. Seine viel stärkere Nervosität, sein trockenes Kolorit und seine manchmal etwas zu auffällige Verwandtschaft zum Herrn «Deutobold Allegoriewitsch Mystificinsky» scheiden ihn wohl von dem in Allem gesunden Vollblutmenschen Arnold Böcklin. In seiner künstlerischen Reinheit, in der unbegrenzten Mannigfaltigkeit seiner Begabung aber reicht er bis zur Höhe dieses Giganten hinan. Auch Watts hat nie vor seinem Schaffen die Genehmigung eines hohen Adels und verehrten Publici eingeholt und auch nicht das Urtheil massgebender und hochmögender Kollegen. Da war der Gedanke, — da war die Leinwand, — da war das Bild. Nun hat er's vielleicht mit den Kollegen dadurch verdorben, dass er die Hauptfigur in ein saftiges Chokoladebraun tauchte, mit dem Publikum dadurch, dass er zu viel hineingeheimnisste, — was gilt's ihm. Sein Bild hat er sich von der Seele heruntergemalt! Und alle Kunstwerke der Welt, welche diesen Namen in vollem Maasse verdienen, sind von der Seele ihres Schöpfers heruntergemalt, gemeisselt, geschrieben und gesungen. Das Werden hoher Kunstwerke ist Schicksal, sie müssen entstehen, sie sind keine zufälligen Erscheinungen, sie sind sozusagen die Consequenzen langer Reihen von Entwicklungsmomenten der Cultur. «Die Venus von Melos», «Die Sixtinische Madonna», «Der Dom von Sankt Peter», «Die neunte Symphonie», «Die Todteninsel», «Der Nibelungenring», «Faust» und «Das Lied von der Glocke», das sind lauter Etappen in der Bildung des Menschengeschlechtes, sie mussten kommen und so werden wie sie sind. Doch das führt zu weit. Es sollte nur gesagt werden, dass Watts' Werke so entstehen, wie die Werke eines echten Künstlers entstehen müssen, aus dem Bedürfnis eines Temperaments heraus.

Manches von diesen Werken ist ein abgerundetes, vollendetes Gedicht.

«Die Hoffnung»: Eine edle Gestalt, die auf der Erdkugel ruht, mit verbundenen Augen, das Ohr herabgeneigt zu ihrer Harfe, auf deren letzter Saite ihre Finger spielen. Ueber ihr leuchtet ein Stern! Die Hoffnung! Sie thront über der Welt, die kein Jammerthal mehr ist, sondern ein Paradies, sobald der Klang ihrer Harfe über sie hinrauscht. Nur eine goldene Saite hat diese Harfe mehr, — die letzte. Aber blind für Alles, was um sie ist, beugt sich die Hoffnung über ihr Saitenspiel und lauscht dem einen Ton und alles Weh und Elend und alle Sorge und Noth sind vergessen. Um diesen Klang allein ist das Leben des Lebens werth. «Denn wer ertrüg' der Zeiten Spott und Geissel, des Mächtigen Druck, der Stolzen Misshandlungen, den Uebermuth der Aemter und die Schmach, die Unwerth schweigendem Verdienst erweist», wenn nicht die Hoffnung bliebe auf Besserung. Sie hält uns mächtiger als die Furcht am Leben fest. Der helle Klang ihrer letzten Saite trifft unser Herz und es geht ein Stern auf in tiefer Nacht. Sie ist schon etwas vom Glück, — sie ist für unendlich Viele das Glück selber. — — —

«Sic transit!» — Stumm und starr, — starr und stumm! — Die mächtigen Glieder, die so stolze Kraft einst geschwellt, liegen kalt und hart wie Marmor da, und steif und regungslos und hässlich. Gut, dass das Leichentuch die ersten Spuren schaurigen Verfalls bedeckt. Starr und stumm, — stumm und starr! Was will der gleissende Kram nun zu seinen Füssen? Die blinkenden Waffen, vor deren Schein die Feinde gezittert? — Totes Erz! Leer die goldene Schale, aus der er Jubel getrunken und glänzende Siege gefeiert in doppeltem Rausch. Welk die Blumen der Liebe, welk der Lorbeer des Ruhms! Verstummt die Saiten der Cither, über die seine Finger hingespielt in zärtlicher Schäferstunde! Werthlos Papier für ihn die Seiten des Buches, in dem er Wahrheit suchte in Stunden stiller Selbsteinkehr! Vorbei, vorbei! Der Schlummernde braucht Euch fürder nicht! Werdet Moder wie er! — So geht der Glanz der Welt dahin!



G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Marchioness of Granby.



«Der glückliche Krieger!» Ein sterbender junger Held, von dessen Haupt der Helm sinkt und von dessen Lippen der Kuss eines schemenhaften Weibes das letzte Leben trinkt: Gesiegt, gesiegt! Donnernder Jubel rollt über das Brachfeld hin, über erkaltete Leichen und über Sterbende, deren Seele auf diesem Strom von Triumphtönen hinüberschwimmt, und über Lebendige, Sieger und Besiegte. Gesiegt, Gesiegt! Noch eben hat der junge Held sein Schwert geschwungen, von dessen spiegelndem Stahl purpurne Tropfen hinabrannen. Nun fährt seine Hand nach der Halsberge! Was ist das? Heiss und roth strömt es heraus! Und wie es brennt auf einmal! Erst hat er Nichts gefühlt, jetzt glüht es wie Feuer! Heiss rinnt es unterm Harnisch herab aus der Wunde, die er im Kampfes-Taumel und Sieges-Rausch nicht wahrnahm. Wie der Helm drückt, — Gottlob, da fällt er hinten über. Sein Antlitz wird bleich, vor seinen Augen kreisen immer mehr im Nebel verschwimmend die Gestalten, vor seinen Ohren braust es und rauscht und saust und klingt. Ein Wirbel fasst ihn, Alles verwischt sich, nur Eins bleibt fest in seinem Empfinden, das dahinjagt in wahnsinniger Hast. Er sieht es deutlich; ein süsses, holdes Gesicht. Das ist der Engel des Sieges, der sich nun über ihn beugt. Ob er sie kennt, — diese Lippen! Sie haben ihm den ersten Kuss gegeben, — sie gaben ihm den letzten. Jetzt brennen keine Wunden mehr. Aus dem Rauschen und Brausen lösen sich helle, liebliche Klänge, — schimmernde Weiten thun sich auf, — heitere Gestalten winken, alles Empfinden löst sich in einen Strom von Licht — Glücklicher Krieger! — —



G. F. Watts. Lady Lilford.

«Verlockung». Mit Rosenketten zieht er den Jüngling in's Verderben, der geflügelte Gott. Eine Welt von Wonne hat er ihm versprochen und schon beim ersten Schritt in's erträumte Paradies umschlingt ihm stachliges Brombeergerank die prangende Pracht seiner Glieder! Nur immer weiter herein! Das ist die Liebe. Und wenn Du zuletzt verblutest unter den Dornen, Rosen umblühen Dich doch! Was thut's, — Du hast geliebt. Verblutend wirst Du noch mitleidig lächeln über die Armen, welche die Rosen nicht gepflückt und nicht geblutet haben. —

«Der Tod krönt die Unschuld». Schlafe mein Kindlein, schlafe und erwache nie mehr! Lasse Dich's ja nicht gereuen, dass Du von dem Treiben dieser Welt nicht mehr hattest als einen flüchtigen Blick durch die Thürritzen in den glänzenden Saal. Es ist kein Schreckbild, das Dich in die Arme nimmt — ich bin der Friede, ich kröne Dich mit der Krone der Unschuld. Ich bin die Mutter, an deren Busen Alle entschlummern, die Wilden und die Stillen, die Guten und die Bösen. Du schlummerst hinüber, bevor Du Dir noch Narben geholt im Kampfe, der Keinem ausbleibt. Du bist lächelnd eingenickt, ohne Furcht und rein wie der neugeborne Schnee! Und wie der Kampf bleibt auch die Sünde Keinem aus, — Du gingst, bevor sie kam. Es ist gut ruh'n im Schatten meiner dunklen Riesenflügel, gut ruh'n für Dich, der das Sehnen und Bangen, das Streben und Verzagen des Lebens nie erfuhr! — —

«Leben und Liebe». Dünkt sie Dir eng die Klippe, über die ich Dich führe, schwindelig, jäh abfallend zur Tiefe, steinig und steil? Getrost, das Ziel lohnt der Wanderung, wenn ich Dein Geleiter bin!

Traue mir und halte Dich an mich! Wen ich führe, der ist gut geführt und wenn der Weg durch Nacht und Grausen geht. Ich bin die Liebe, Du bist das Leben, ich bin die Liebe, ich bin das Leben, — wir Beide sind eins! Lasse Dein Bangen! Zehn Schritte noch und es sprossen Blumen aus dem Gestein und Du bist im Garten Eden!

«Ophelia». Ihr Kinderköpfchen hielt diesen Ansturm von Weh nicht aus! Zuerst fing sie an wirre Lieder zu singen, — böse Lieder, von denen ihr jungfräuliches Herz nichts wusste. Dann ging sie fort. —

«Es neigt ein Weidenbaum sich über'n Bach,
Und zeigt im klaren Strom sein grünes Laub,
Mit welchem sie phantastisch Kränze wand
Von Hahnfuss, Nesseln, Masslieb, Purpurblumen:
Dort, als sie aufklomm um ihr Laubgewinde
An den gesenkten Aesten aufzuhängen,
Zerbrach ein falscher Zweig, und niederfielen
Die rankenden Trophäen und sie selbst
In's weinende Gewässer. Ihre Kleider
Verbreiteten sich weit und trugen sie
Sirenengleich ein Weilchen noch empor,
Indess sie Stellen alter Weisen sang,
Als ob sie nicht die eigne Noth begriffe,
Wie ein Geschöpf, geboren und begabt
Für dieses Element. Doch lange währt' es nicht,
Bis ihre Kleider, die sich schwer getrunken,
Das arme Kind von ihren Melodien
Hinunterzogen in den schlamm'gen Tod».

So starb Ophelia! Wie das unglückliche Mädchen aufklimmend zum alten Weidenbaum in's Wasser hinab sah, hat sie der Maler uns gezeigt.

— — — —

Es hatte grossen Reiz, so Bild um Bild von Watt's gemalten Versen in Worte umzusetzen. Oft freilich wird seine Allegorie zu gewaltsam, sein Mysticismus zu mystisch. Bilder, wie «Zeit, Tod und Gericht», das er durch die Unterschrift «Wer den Sturm sieht, soll nicht säen, wess Blick den Wolken folgt, soll nicht ernten», noch räthselhafter gemacht hat, — wie «Fata Morgana», «Der Bewohner des Allerinnersten», brauchen schon ein Kommentar, sie sprechen nicht mehr für sich selbst. Doch das sind Launen, wie man sie Künstlern von seinem Range verzeiht. Sehr ähnlich darin ist ihm von deutschen Malern einer, — Max Klinger. Aber seine radirten Bildercyclen



G. F. Watts. Klytia.

poetischen und philosophischen Inhalts liegen bequemer in der Hand für den, der sich in ihre Räthsel vertiefen mag.

Von klassischer Grösse ist Watts als Bildnissmaler und aus diesem Gebiete seiner Kunst sind in der Münchener Ausstellung ganz besonders köstliche Perlen zu sehen. Sein wuchtiges Portrait des Lord Lawrence, sein Bildnis des Cardinals Manning, das an die grössten Cinquecentisten mahnt, sein Conterfei Rossetti's, des berühmten Praeraphaeliten, das sind Meisterwerke ersten Ranges. Das Portrait der Countess Somers beweist, was Watts bei den alten Venetianern gelernt hat und reicht, was Grösse der Auffassung und Einfachheit des Vortrages betrifft, an Leonardo's «Mona Lisa» heran. Ganz anderer Art wiederum ist das Bildnis der Marchioness of Granby, das wir umstehend als Vollbild wiedergeben. Ein bestrickender Liebreiz, nicht ganz frei von einer gewissen Schwermuth, liegt über diesem Frauenhaupt ausgebreitet, das ebenso gut als das Abbild einer lyrischen Muse gelten könnte. Wunderschön und doch keine Schönmalerei, gibt uns das Bildnis den edelsten Reiz englischer Frauenanmuth wieder. Nicht minder schön aber als das von gött-

licher Hoheit gekrönte Haupt ist der originelle Hintergrund gemalt, eine wundervoll duftige Berglandschaft. Dieser Hintergrund macht mit der Figur zusammen ein Ganzes aus, das viel zu rathen gibt. Er erzählt jedenfalls eine Geschichte zusammen mit der verschleierten Wehmuth im Blick der schönen Frau und ich meine beinahe, die Lösung des Räthsels heisse: Heimweh.

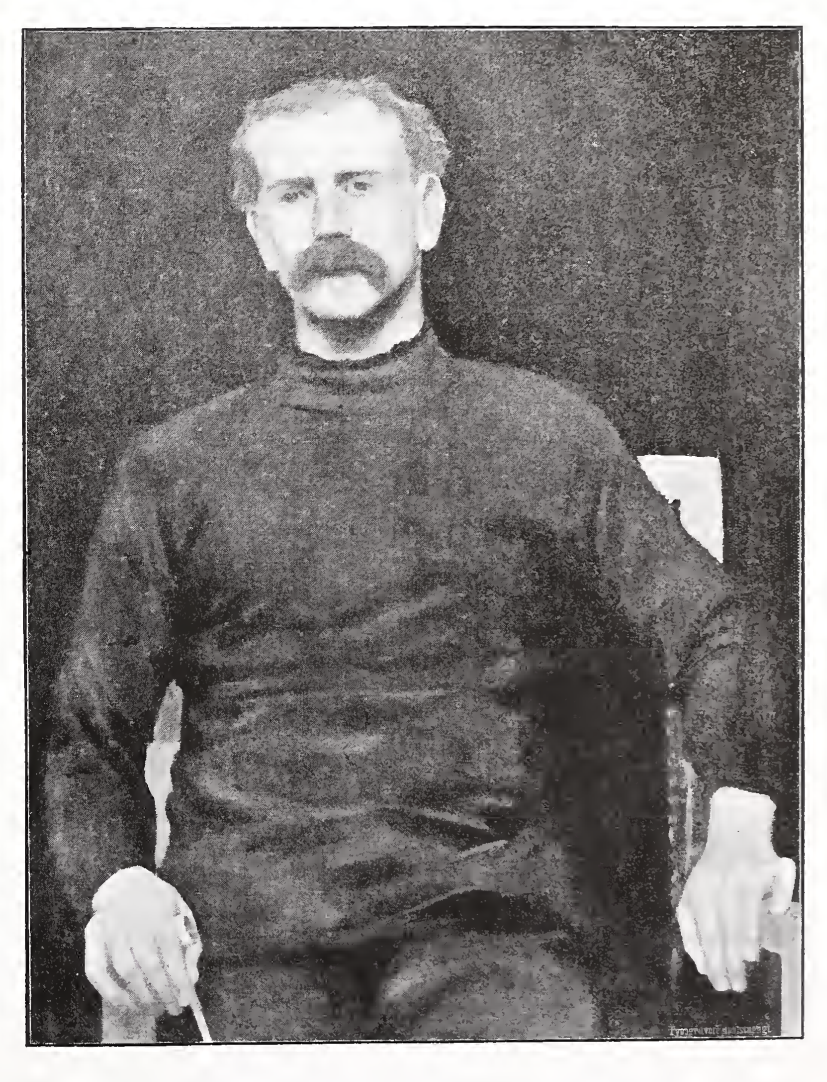
Als Landschafter von vielen Graden offenbart sich Watts auch mit seiner unbeschreiblich duftigen Ansicht von Corsica von der See aus und nicht minder mit seinem Blick auf den «Ararat», der die enorme Höhe des riesigen Berges in merkwürdig überzeugender Wirkung zum Ausdruck bringt. «Die Liebe und der Tod» ist wieder eine Farbendichtung: Der geflügelte Liebesgott scheucht die in weisse Falten gehüllte Gestalt des Todes von einer Schwelle, die er beschützt. Schwächer, besonders schwächer in der Mache ist «Kain und Abel», beinahe an Leighton's akademische, leidenschaftslose Art erinnert das lebensgrosse Bild eines eben zur jungfräulichen Reife gelangten Weibes, das sich zum Bade rüstet. Lady Lilford's Bildnis ist wohl der Anregung der grossen englischen Portraitisten vom Anfange des Jahrhunderts zuzuschreiben. Man sieht, der Künstler ist den manigfachsten Anregungen zugänglich gewesen; aber nie ist er ein Nachahmer, immer spricht aus dem Werke seine eigene Empfindung lauter als das Vorbild.

Auch als Plastiker stellt er sich uns vor mit einer Büste der «Klytia», womit er die auf der ganzen Welt in Nachbildungen verbreitete Klytiabüste des britischen Museums in London, — die übrigens in Wahrheit eine Portraitbüste römischer Provenienz ist, — glücklich variirt. Watts stellt den Moment, da Appolo's Geliebte in eine Blume verwandelt wird, in viel leidenschaftlicherer Bewegung des üppigen Körpers dar, als das bekannte Original.

Jedenfalls hat das Werk nicht im Mindesten den Charakter eines dilettantischen Versuchs in fremdem Fache, sondern es sieht vollkommen aus wie das künstlerische Erzeugnis eines Bildhauers von Beruf.

In England und in Frankreich ist es, nebenbei gesagt, viel häufiger als bei uns, dass Bildhauer als Maler und Maler als Bildhauer arbeiten. Von Engländern nennen wir für ersteren Fall John Swan, für letzteren eben G. F. Watts, von Franzosen für erstere Kombination Falguières, für letztere Gérome, — alle Vier auf der Münchener Jahresausstellung von 1893 brillant vertreten. Leighton verdankt die tadellose Reinheit seiner Zeichnung nicht zum wenigsten dem Umstand, dass er seine Modelle auch plastisch ausarbeitet.

George Frederick Watts ist nicht der einzige wahrhaft grosse englische Maler, der uns in dieser Ausstellung entgegentritt. Vortrefflich, wenn auch nur durch Handzeichnungen vertreten, ist der Praeraphaelit Burne Jones. Er gehört zur strengen Observanz seiner Schule und gerade die hier ausgestellten



William Stott of Oldham. Portrait des Herrn Tom Millie Dow.

Studien zeigen ihn in der stilistischen Formenstrenge, die direkt auf die grossen Vorbilder wie Sandrov Botticelli und Masaccio zurückgreift. Walter Crane, Rossetti, Holman Hunt, blieben wie er bei dieser Richtung. Millais, W. B. Richmond und andere Angehörige der Gruppe gaben es allgemach auf, den Stil einer Zeit wieder zu beleben, in deren naivem Sinn ein moderner Mensch in Wahrheit nicht mehr denken und empfinden kann. Die Praeraphaeliten von reinem Wasser sind eben doch Manirísten, geniale Maniristen freilich, welche die Unpersönlichkeit ihrer Ausdrucksform durch starken persönlichen Geist zu beleben wussten, ganz im Gegensatze z. B. zu der Mehrzahl der deutschen «Nazarener» der dreissiger und vierziger Jahre. Die Epoche der Praeraphaeliten wird in der Geschichte der englischen Kunst ihren Platz behaupten, obwohl sonst die Kunstgeschichte wenig Pietät kennt gegen die Anempfinder. Es handelt sich aber hier doch um sehr individuell entwickelte Geister und ein Adel beherrscht diese Schule, der wohlthätig auch auf viele zeitgenössische Maler des Landes wirkte, die zu dem Dogma der Praeraphaeliten keine Beziehungen hatten. Einige der hier ausgestellten Studien von Burne Jones zeigen eine so holde Reinheit der Form, so überirdisch edlen Ausdruck, dass sie hierin von den schönsten Beispielen des Quatrocento sicherlich nicht übertroffen werden.

Von W. B. Richmond, der ganz zu der Anschauung unserer Zeit zurückgekehrt ist, enthält der Glaspalast ein Mädchenportrait, das Conterfei einer Miss Mackail, so liebenswürdig fraulich, so keusch und zart, dass man den Mangel an Temperament, der für den Maler immer schon bezeichnend war, gerne vergessen mag.

Ein ganzes Temperament ist dafür Mouat Loudan, den wir zum ersten Male und zwar gleich als ganz ausserordentlichen Bildnismaler kennen lernen. Sein Bildnis, eine Dame in grellgrünem Kleid mit korallenrothem Fächer, ist von verblüffender Keckheit der Farbe, aber gewiss nicht unharmonischer Wirkung. Es beweist, dass man die stärksten Kontraste, die in der Wirklichkeit vorkommen, getrost malen darf, nur muss man die Schneid und die Kraft haben, sicher und frisch genug zuzugreifen. Auch ein originelles Landschaftsbild stellt Loudan aus: «Eine Wolke», eine Landschaft, an der der Himmel mit einer eigenartig gebildeten Wolke die Hauptsache ist. Ein feines, poesiereiches Stück Arbeit! Aber Mouat Loudan's drei Kinderbildnisse sind doch das Schönste und Ansprechendste, was wir hier von ihm sehen. Wie lieb und hold, wie entzückend drollig sind diese grossäugigen Babies, denen man die schüchterne Verwunderung über den Vorgang des Gemaltwerdens ankennt; wie bekannt und vertraut sieht uns diese «Kytti» und diese «Isa» und diese «Mary» an, als hätten wir sie schon einmal auf dem Knie geschaukelt und sie wollten sagen: «Denk' nur nach, wir kennen uns schon, Du weisst nur nimmer woher?» Ich meine, es ist eine der höchsten Aufgaben des Portraits, dem Wesen, das es darstellt, Freunde zu erwerben und die, welche jenem Wesen schon freundschaftlich gesinnt waren, mit jedem Anblick freundlich zu grüssen. Es gibt denn auch Menschen, die vor einem schön gemalten Kinderbildnis solcher Art immer was wie Rührung ankommt, immer was von der Stimmung: «Mir ist, als ob ich die Hände auf's Haupt Dir legen sollt». — — Mouat Loudan's Kinderbilder muthen ähnlich an. Und werthvoll sind sie nicht nur ihrem Inhalt nach, — auch als Malereien in ihrer vollen reichen Farbenharmonie verdienen sie Bewunderung.

In England ist heute noch das Dorado der Portraitmalerei, das es schon seit des jüngeren Holbein Zeiten war, und vor Allem ist das Bildnis im künstlerischsten Sinne dort zu Hause. Man «lässt sich dort noch malen» und freut sich dann, wenn das Bild nicht nur ein recht «ähnliches Portrait», sondern auch ein recht gutes Bild ist. Dort wirkt Sargent, der vielleicht von den Lebenden allein in einem Athem mit Velasquez genannt zu werden verdient, Whistler mit der genialen Grösse und Einfachheit seiner Bildnisse, der eminent malerische Shannon, der aristokratische Orchardson, die schon oben genannten Schotten Guthrie und Lavery und noch viele Andere. Hier sind Stott of Oldham, Greiffenhagen, Charles W. Furse, P. Wilson Steer ausser den bereits Erwähnten glänzend vertreten. Stott, der geistreiche Farbenzauberer, dem kein Gebiet der Malerei fremd ist, hat ein Portrait des Mr. Tom Millie Dow beigesteuert, so ein richtiges Atelierbildnis unter Kameraden, woran jede Pose und Schönmacherei schon von vorneherein ausgeschlossen ist. Der gutmüthige, athletische, etwas breitspurige, blonde, englische «Boy», wie er im



G. F. Watts pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Hoffnung.





William Stott of Oldham. Am Kamin.

Buche steht, in einer bequemen, gestrickten Hausjacke im Lehnstuhl sitzend, den unentbehrlichen Pfeifenstummel in der Hand. Einer von den brittischen Riesen, nach deren Händedruck man die eigene Hand in Schindeln tragen muss und die beim Football oder ähnlichen Vergnügungen für die Knochen ihrer Nebenmenschen als sehr gefährlich gelten, die aber die besten Freunde der Erde und Kameraden von kindlicher Treuherzigkeit sind. Wahrhaftig, gemalt ist das Bildnis des Herrn Tom Millie Dow wunderschön, aber als Menschenschilderung, als Charakterzeichnung, steht es noch höher und wenn ein späteres Jahrhundert wissen will, wie der prächtigste Typus angelsächsischer Männlichkeit um das Jahr 1893 herum ausgesehen hat, betrachtet er sich dieses Conterfei, — so sah er aus.

Seltsam melancholisch muthet Stott's grosses Dünenbild «Zwei Schwestern» an. Hart am Meere in einer Einsattelung der Dünen sitzen etliche Kinder im Sand. Zweie, zwei Schwestern, gehen eben aus der kleinen Gesellschaft fort und die Eine blickt noch einmal zu den verlassenen Kameraden zurück, — sie wäre wohl gerne noch etwas geblieben. Der Vorwurf an sich ist nicht sehr interessant. Aber wundersam fesselnd ist die über dem Ganzen lagernde kühle, graue, wehmüthige Stimmung. Kein hohes Licht, kein tiefer Schatten, melancholische Stille auch in der Beleuchtung. Das Meer, das im Sonnenglanz so herrlich schön ist, so sieghaft schön, dass man aufjauchzen möchte in seinem Anblick, ist unter trübem Himmel oft schrecklich öde und dann stimmt es traurig, wie nichts Anderes. Und aus dieser Schwermuth heraus macht sich der Beschauer über die durch den Sand hinwandelnden beiden Schwestern seine eigenen wehmuthsvollen Gedanken. In die Stimmung der Landschaft ist ihr Schicksal hineingemalt. Auch ein wunderbares Mondnachtsbild ist von Stott of Oldham's Hand, eine Mondnacht im Sommer über einer Meeresbucht. Es ist eine schwüle Nacht und der Spiegel des Nachtgestirns blitzt nicht grell auf aus schwarzbraunen Fluthen. Mild und gedämpft erscheint das Mondlicht bei der dunstigen Atmosphäre, unsäglich weich und träumerisch ist sein Schein. Es ist nordisches Meer, in das dieser Mond niederblickt und nordischer Himmel, auf dem er glänzt.

Neben diesen feinen Leistungen ist auch von Stott of Oldham's technischer Geschicklichkeit eine frappirende Probe zu sehen, ein Pastell, «Auf der Feuerseite». Eine Interieurstudie, darstellend, wie eine dunkel gekleidete Dame am Kaminfeuer träumerisch im Sessel lehnt. Virtuos sind die Holzmöbel gemalt, die dunkel gegen helle Wände stehen, virtuos die Gestalt der träumenden Frau in der eigenthümlichen Zwitterbeleuchtung, die sich der Maler ausgewählt. Stott ist ein grosser Könner und ein grosser Künstler dazu. Hier in München hat man seinen Werth bald erkannt, — den Werth von Ausländern erkennt man ja immer schneller, — und

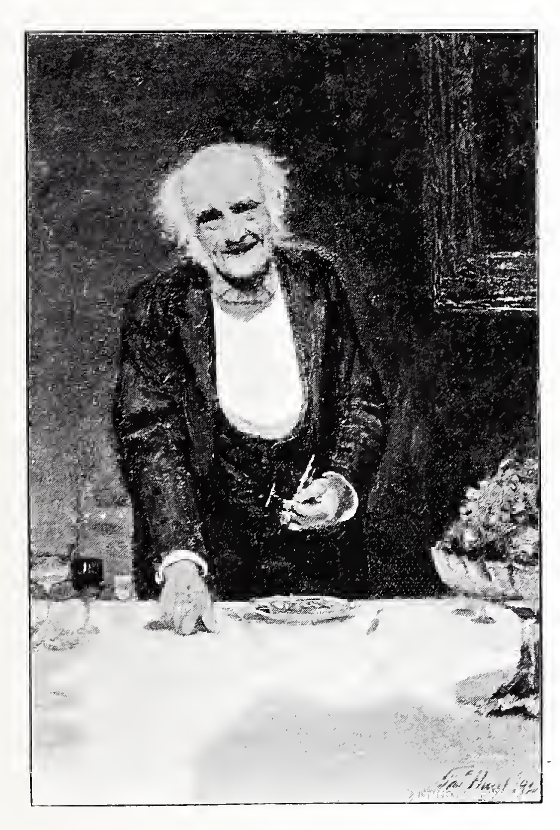
eines seiner schönsten Bilder, «Badende Knaben», schmückt die Sammlung unserer «Neuen Pinakothek.

Eine ebenso hervorragende als charakteristische Leistung englischer Bildnismalerei ist das Portrait des Richters «Mr. Henn Collins» von Charles W. Furse. Das ist nicht das Abbild eines englischen Richters, — des englischen Richters muss es heissen. Alles Würde und Steifheit! Nicht ohne eine leise Beimischung von Humor hat der Maler die Grandezza des würdigen Dieners der Themis festgehalten, dem man einen enorm entwickelten Berufsstolz wohl ankennt. Kein Fürst trägt seinen Purpur mit mehr Selbstbewusstsein, als er das blutrothe Gewand des Standes, der über Leben und Freiheit der gewöhnlichen Menschenkinder entscheidet, kein Fürst trägt seine Krone mit mehr Berechtigung als er seine Perücke, die ein höchst bezeichnendes Atribut seines Wesens ist. Ja wahrhaftig, es liegt Humor darin, wie das moderne, vergnügt-röthliche Portweingesicht unter grauen Lockencascaden der Allongeperücke hervorsieht. Merkwürdig gut ist hier der ganze malerische Vortrag dem Vorwurf angepasst. Alles kühl, nüchtern, korrekt, nicht die kleinste malerische Extravaganz hat sich an den Mann des Rechtes herangewagt. Wer den Maler nur aus diesem Bilde kennte, müsste ihn für einen leidlich prosaischen Akademiker halten. Dann gehe man ein paar Säle weiter und sehe Furse's «Lesende Dame» an, die im Watts-Saal placirt ist. Wie weich und duftig, wie dämmerig träumerisch ist der Ton dieses Bildes, einer jungen Frau, die im sicheren Heim behaglich einem Buche nachhängt, und den Gedanken, die es in ihr weckt. Wie vom Bildnis des Herrn Richters alle Weichheit und Poesie, so ist von dieser Tafel jede Härte und Nüchternheit verbannt. Es sind freilich nur ganz hervorragende Könner, die ihre Ausdrucksmittel so mit dem Stoff zu wechseln vermögen, aber die Sache selbst ist so richtig. Es gibt sehr berühmte Portraitisten, die ein holdseliges Frauengesicht genau nach demselben Rezept heruntermalen, wie das faltenreiche Antlitz eines 70jährigen Staatsmannes, und die vor lauter Geist und Charakter dann das übersehen, was ein weibliches Gesicht vor allem Anderen malerisch macht, den Duft der Jugend und die zarte Blüthe des Kolorits, mit einem Worte, den Reiz der Frau. Da trifft mancher Stümper oft besser als mancher Meister, weil der Stümper in kindlicher Einfalt ein korallenrothes Lippenpaar so auf die Leinwand setzt, wie er es sieht und wie ihm es begehrenswerth erscheint, — und nicht, wie es heute aussehen würde, wenn's vor 300 Jahren der oder jener berühmte Mann gemalt hätte. Gerade im weiblichen Bildnis hat die englische



Charles W. Furse. Mr. Justice Henn Collins.

Kunst seit hundert und mehr Jahren ihre unerreichte Grösse, gerade in dem Vermögen, in ein solches Conterfei das ganze Milieu mit hineinzumalen, in dem das Original lebt. Unterschiedliche, kleine Landschaften von Charles W. Furse bekunden, dass er auch auf diesem Gebiete mehr als zu Hause ist. Jedes der kleinen Bilder muthet an wie ein kräftiger Griff in die Saiten einer klangschönen Harfe, so voll, so tief sind die angeschlagenen Töne. Mit wenigen Worten so viel sagen, — das will Kunst.



Thomas Hunt. Nur wenige Worte.

er mit Verkürzungen, die selbst Boldini's kühnste Einfälle überbieten, er malt eine umherwirbelnde Solotänzerin aus der Vogelperspektive oder ein paar sitzende Menschen von unten; und je schwieriger ein Beleuchtungsproblem zu bewältigen ist, desto mehr reizt es ihn. Dann sucht er wieder so schlichte und einfache Wirkung auf, wie in seinem hier ausgestellten, beinahe etwas altmodisch gehaltenen Damenportrait.

Seltsam, dass sich die Proteusnatur gerade unter Künstlern dieses Landes in so mannigfachen Variationen vertreten findet. Da ist auch Frank Brangwyn (London), als Kolorist bald geistreich und phantastisch, bald bizarr bis zur Grenze gelinder Verrücktheit und bald nüchtern ernst. Alle drei Phasen koloristischen Strebens berührt dieser Maler mit den drei Bildern, die er in den Glaspalast geschickt hat: Die erste mit seiner «Eva», die zweite mit «Blake vor Santa Cruz», die dritte mit dem «Seemannsbegräbnis». Die vielgeschmähte und vielgemalte Apfelliebhaberin Eva schildert er im Paradiesesdickicht unter lockenden Früchten und zauberisch leuchtendem Pflanzenwerk. Mit magisch heissem Farbenschein ist ihr anmuthiger Körper übergossen, dringt doch das Licht, bevor es ihn berührt, durch so viel Blätter und Blumen. Die böse Schlange mit dem Apfel ist auch ein wunderschönes Stück Paradies mit ihren herrlichen, stahlblauschillernden Farben. Die ganze sündhaft schöne, verlockende Umgebung von Edens Garten bittet um Verzeihung für die arme, erste Frau, die hier der ersten Versuchung unterlag. Das ist emi-

Die oben erwähnte Leistung Maurice Greiffenhagens im Bildnisfache ist ein Portrait der Frau des Künstlers, ein Muster von Eleganz und Breite der malerischen Vortragsweise. Die Dame ist in ganzer Figur dargestellt, in grauem Mantel. Keine Effektchen, keine Details. Greiffenhagen gehört zur Schule der Shannon und Sargent und Arthur Hacker, die, was malerische Technik betrifft, wohl von den Franzosen gelernt haben, deren edle Auffassung aber sicher im brittischen Wesen ruht.

P. Wilson Steer «Narcissen»: Es ist Nacht. Im Innern eines Zimmers steht ein Weib mit unverfälscht englischem Lockenwald hart am Fenster und betrachtet ein Sträusschen gelber Narcissen, das sie aus einer Vase genommen. Im Haar und am Busen hat sie die gleichen Blumen. Starkes, künstliches Licht beleuchtet sie und wirft die Silhouette ihres interessanten, etwas sinnlichen Gesichtchens in scharfer Zeichnung auf das Fenster. Welche Weichheit und Wärme der Farbe, welche Schönheit der Modellirung in diesem eigenthümlichen Licht. Steer ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen aus der neueren englischen Malerschule. Bald kommt



George Pirie. Spielende Terrier.

nent dichterisch empfunden. Das zahme, brave Weib, das mit der Etiquette «Eva» gewöhnlich unter einen normalen, mitteleuropäischen Apfelbaum gestellt wird, das unterläge in Wahrheit der Versuchung gar nicht. Aber diese sinnenwarme Frau hier, die inmitten einer unerschöpflich treibenden und üppigen Natur sich aufhält, selbst die köstlichste Frucht im weiten Garten, umrankt, umsprosst, umblüht und umduftet von solcher Pracht, die ist allerdings in Gefahr, einige Paragraphen des ersten Strafgesetzbuches im Rausche der allgemeinen Werdelust zu vergessen. Wie eine Mosaik aus farbenschillernden Steinen, aus Lapis und Jaspis, sieht sich das «Seegefecht des Generals Blake vor Santa Cruz» an, ein Bild, das sicherlich nur um eines kräftig klingenden Farbenakkords willen gemalt ist. Das «Seemannsbegräbnis» ist wie von einer anderen Hand geschaffen. Traurig und düster. Eine Trauer ohne Pathos, eine Düsternis ohne Wildheit. So trauern Menschen, welche die Todesgefahr kennen aus stündlichem Verkehr mit ihr, Menschen, die Tag um Tag die Sichel klingen hören, mit welcher der unerbittliche Schnitter grüne und welke Halme mäht.

An den zwei Pfeilern, welche den englischen Saal der Ausstellung von dem vornehm schönen Raum für Plastik trennen, hängen zwei Bilder von Lourens Alma-Tadema, dem feinsinnigen und immer liebenswürdigen Friesländer, der nun seit 23 Jahren in London weilt und den darum die englische Kunst mit Recht — und mit Stolz — den ihrigen nennt. Das eine seiner Bilder ist ein Portrait des Herrn E. A. Waterlow, den wir auch als tüchtigen Landschafter und Genremaler im Glaspalast kennen lernen; wunderbar korrekt gezeichnet und gemalt, wunderbar nobel aufgefasst, aber ein Bischen temperamentarm gegeben, wie die meisten, im Uebrigen immer vorzüglichen Bildnisse, die wir von Alma-Tadema's Hand kennen. Das zweite Bild stammt aus seiner eigentlichsten Domäne, der Genremalerei mit antiken Stoffen und reichen stilllebenden Details, an denen er seine weitberühmte technische Virtuosität zeigen kann. In einem antiken Gemache ein Mädchen in schillerndem Gewand, das den Duft eines Rosenstrauches einsaugt. Nicht eben neu, das Thema, aber das Ganze ist doch ein gar feines Stück, eines von den Bildern, die man «haben möchte». Kein Quadratzoll auf dieser Tafel, der nicht mit Liebe, Sorgfalt und seltener Kunst gemalt wäre, Alles ist schön und ansprechend, die Stimmung in dem geschmackvoll ausgestatteten Raum, die schmiegsame, zarte Gestalt der Frau, das Gewand, die Rosen, der Tischteppich, — alles Einzelne ein Kunststück und das Ganze doch ein Kunstwerk. Es muss auch Klein- und Feinkunst geben in der Malerei und so gerne wir in Ausstellungen das flott und gross Behandelte betrachten, auf solchen mit Behagen geschaffenen Bildern ruht unser Blick nicht minder gerne aus, wenn die Mache so viel künstlerischen Geist athmet, wie die Tadema's. Jene Kleinmalerei freilich, die heute sehr verbreitet, viel bewundert ist und deren wichtigster Apparat in Wahrheit aus einer Loupe, einer Photographiecamera und recht spitzigen Pinseln besteht, würde am Besten aus unseren Ausstellungen verbannt. Der Laie glaubt gar nicht, wie wenig man zu solchen «Meisterstücken» Talent braucht, wenn man nur Geduld hat, recht lange auf einem Fleck zu sitzen. — Alma Tadema's Gattin, Laura, ist bekanntlich ebenfalls eine mehr als geschickte Malerin und gleichfalls im Glaspalast vertreten. «Tout en causant» heisst das charmante kleine Genrebild, das sie ausstellt, — zwei Mädchen beim Garnwickeln, — und das sie durch die feine, tonige Behandlung des Ganzen, wie besonders auch durch die delikate Ausarbeitung der Fleischparthien als Schülerin ihres Gatten erkennen lässt.

Dudley Hardy hat sich seinen weitgekannten Namen durch die grosse, wilddramatische Schilderung der «Obdachlosen auf Trafalgar Square» gemacht. Mit einem Realismus, der das Herz manches zahlungsfähigen Moralisten aus der City erzittern machte, malte er die Aermsten von den Armen, die Ausgestossenen, die Nichts hatten in kalter Nacht, wo sie ihr Haupt hinlegten, Nichts, als die harten, regennassen Steinstufen des stolzen Nelson-Denkmals. Das Bild hat vielleicht packender gewirkt, als lärmende Meetings und anarchistische Brandreden, und hat wohl manches Herz zu thatkräftigem Mitleid erschüttert. Heuer tritt uns der Künstler in wesentlich harmloserer und bescheidener Gestalt entgegen und bringt nur etliche charmant gemalte Kleinigkeiten, deren reizendste vielleicht und interessanteste sicher das Bildnischen der Sarah Bernhardt sein mag, der schlanken Tragödin mit der Goldstimme, der Frau, die, trotzdem sie an Reklamewuth einem Barnum gleichkommt, trotz ihres demonstrativen Chauvinismus und tausend Abgeschmacktheiten ihres



G. F. Watts pinx

Verlockung (Mischief.)



Lebens, doch eine grosse Künstlerin ist. Hardy hat sie so extravagant und pikant wie möglich aufgefasst und dabei eminent bezeichnend: eine helmartige Coiffüre, welche die Stirn bis über die Augen herein beschattet; ein Schleppgewand, ohne Schnitt, sozusagen, das aussieht, als sei es um den Körper gegossen und ihrer biegsamen Gestalt fast einen schlangenhaften Ausdruck leiht; eine riesenhafte Tüllschleife unter dem Kinne, die bekannten langen Handschuhe, — alles was an äusserer Ausstattung zur Sarah gehört.

Und das Wenige, was diese Ausstattung von dem geistreichen nervösen, reizbaren und reizvollen Gesicht übrig lässt, ist vorzüglich getroffen.

Neben fünf oder sechs kleinen Oelbildern hat Dudley Hardy eine Unzahl von Handzeichnungen für Illustrationszwecke nach München geschickt, darunter ebenfalls ein Bildnis der französischen Tragödin.

Dieses Dutzend von Illustrationen und Karrikaturen, die ein bedeutender englischer Maler für Zeitschriften fertigte, ist sehr charakteristisch für englische Kunst. Viele von den allerersten Kräften arbeiten dort für illustrirte Journale, die sie brillant bezahlen, und ihnen damit die Möglichkeit schaffen, im Uebrigen freier und unbehinderter ihren reinen künstlerischen Idealen nachzugehen. Das hat einen hervorragend günstigen Einfluss auf die Entwicklung des öffentlichen Kunstgeschmacks, der sich nicht zum kleineren Theile an den um wenige Pence käuflichen bildergeschmückten Zeitschriften bildet und einen auf der Hand liegenden, vortheilhaften Einfluss auf die Kunst selbst. Auf welchem Niveau steht z. B. dem «Graphic» oder der «Illustrated London News» oder dem «Punch» gegenüber in künstlerischer Beziehung die Mehrzahl der illustrirten deutschen Familienjournale? Das ganze Ausland, das die deutsche Kunst sonst durchweg achtet, spottet über diese künstlerische Tageskost des deutschen Publikums.

Und die Leute, Besseres zu machen, hätten wir wahrhaftig, wie die Künstlerarmee der «Fliegenden» und der artistische Generalstab einiger weniger anderen Zeitschriften beweist.

Seltener, aber dann meist mit glücklichem Griff behandeln die Engländer das eigentliche «Genre», — ein herrliches, deutsches Wort für einen Begriff, der nirgend mehr zu Hause ist, als gerade bei uns. Eine von diesen Ausnahmen und einer von diesen glücklichen Griffen ist Thomas Hunt's köstliches Bildchen «Nur wenige Worte». Ein weisshaariger Tischredner ist bei einer Tafel aufgestanden, um «wenige Worte» an die verehrten Festgäste zu richten. Es ist sicher was Liebes, was der Alte sagt, denn ein Ausdruck rührenden väterlichen Wohlwollens leuchtet aus seinem Gesicht. «Nur wenige Worte, — aber von Herzen», so geht wohl seine Rede an. Ob er Wort hält? Mich dünkt, er sei in der Stimmung, doch etwas breiter zu werden.

Und welch ein freundliches herzgewinnendes Bildchen ist auch John Mac Lure Hamiltons «Lesestunde». Ein blondlockiger Bube erhält von seiner Mutter oder

G. P. Jacomb Hood. Hexentanz.

älteren Schwester Lesestunde — aber nicht in dumpfer Schulstube, sondern im Freien unter einem grünen Baum auf der Gartenbank. Die Genrebilder, die, wie dies, keine lange Erklärung geben oder brauchen, sprechen am Meisten an. Ein Werk des gleichen Malers «Beim Getreide» führt uns einen Alten vor, der Maiskolben von ihren langen Schäften löst. Eine interessante Greisengestalt — einer von den alten Männern, von denen man sich gerne Geschichten erzählen lässt. Hamilton's drittes Bild stellt einen besondern alten Herrn dar — es ähnelt dem Konterfei W. E. Gladstones, das Hamilton 1891 in der Royal Academy ausgestellt hat

G. P. Jacomb Hood's «Hexentanz» athmet eine Wildheit der Phantasie, die eigentlich gar nicht mehr recht englisch ist. Auf irgend einem steinigen Plateau, aus dessen Bodenspalten glühende Dünste aufsteigen, steht eine nakte Hekate, den Mantel von sich schwingend, einen Stab in der Hand, um den eine Schlange sich ringelt. Und um sie in gespenstischem Ringelreihen tanzen die Hexen, luftig gewandet. Phantastische Schlagschatten fallen in den Kreis herein und künden von jenen am Ringelreihen betheiligten Damen, die im Rahmen nicht mehr Platz gefunden haben. Grelles Mondlicht, oder irgend ein Schein aus magischer Lichtquelle beleuchtet den Hexensabbath, der übrigens mehr an eine classische Walpurgisnacht, als an eine germanische Blocksbergredoute erinnert.

«Blau und Gold» heisst ein kleines, allerliebstes Bildchen des gleichen Malers, womit, der Manier der Whistlerschule folgend, statt des eigentlichen Vorwurfs die beiden Grundtöne bezeichnet sind, auf welche der Kolorist das Bild gestimmt hat. Manier, wie angedeutet ist's freilich, und bedeutet noch dazu Etwas, was eher abstosst als anzieht. Die Maler werden sich kein Publikum ziehen können, welches sich für den Farbenklang als solchen früher interessirte, als für das Dargestellte. Auch der Komponist schreibt nicht X-moll oder Y-dur über seine Kompositionen, sondern er setzt einen Titel davor, der wenigstens sagt, in welche Kategorie der Tondichtung sie gehören. Die «Stimmungen in Rosa und Silber» und die «Symphonie in Apfelgrün» sind Modethorheiten — wie viele Thorheiten, aufgebracht von einem überlegenen Geist, der sich solche Absurditäten gestatten durfte und ihnen Reiz lieh durch seine Persönlichkeit. Aber die Nachahmung lässt das abgeschmackt erscheinen, was vordem nur bizarr war.



P. Wilson Steer. Jonquille.

Neben ausserordentlich vielen Namen dieser Gruppe finden wir im Ausstellungskatalog als Heimathort Glasgow angegeben, und es sind wahrhaftig nicht die schlechtesten Maler, die dorther stammen. Nur einige wenige davon allerdings gehören direkt der bekannten Gruppe von zehn oder zwölf kraftvollen Koloristen an, die sich, stolz und bescheiden zugleich die «Boys» nennen. Viele aber stehen indirekt unter dem Einfluss dieser Schule, deren bezeichnende Eigenschaften sich gerade bei einigen Nachahmern bis zur Uebertreibung auswuchsen, wie z. B. bei J. R. Murray, der an koloristischen Knalleffekten in der That das Menschenmögliche leistet — aus aller Extravaganz spricht allerdings doch immer ein seltenes Farbentalent. Massvoller und edler finden wir die Einflüsse der neuen Glasgower Schule bei den Schotten Harry Spence und William Macbride verarbeitet. Von herzerhebender Frische ist des Ersteren normannisches Küstenbild mit den plaudernden Kindern, von idyllischer Lieblichkeit sein «Pastorale»; auch Macbride hat ein solches Hirtenidyll gemalt, welches demjenigen Harry Spence's an Auffassung und Farbe, sogar an Format sehr ähnlich sieht. Eine mächtige Handschrift schreibt Grosvenor Thomas, von dem wir ebenfalls ein «Pastorale», eine wirkungsvolle Landschaft und ein entzückendes Blumenstillleben sehen; mit einem vierten «Pastorale» und einem lyrisch zart empfundenen «Mondaufgang» ist Macaulay Stevenson angerückt, vielleicht die reinste Dichternatur unter den Schotten; an

ihm lässt sich übrigens der starke Einfluss noch am Klarsten erkennen, welchen die Meister von Barbizon auf die merkwürdige schottische Künstlergruppe geübt haben. Ein Theil von ihnen scheint sich aus der Gegend von Fontainebleau auch jetzt noch seine Motive zu holen, so stellt E. Sherwood Calvert eine allerliebste duftige kleine Stimmungslandschaft «Ebene von Barbizon» aus und einen poetischen «Mondaufgang» mit jenen charakteristischen Heuschobern, die Mille und seine Genossen so gerne auf ihre Bilder brachten.

Ranges offenbart sich der Edinburgher Mason Hunter in einem fabelhaft flott bewegten Regattabild von Loch Tyne und eine Sommer-Zwielichtstimmung bei Tarbert Castle von geradezu magischem Reiz. Bilder wie das Letztere sind fast für eine Ausstellung zu gut, d. h. ihre intime Schönheit kommt dort nie voll zur Geltung.

Archibald Kay, J. Kerr Lawson, Stuart Park — ebenfalls drei schöne Farbentalente, auf deren Vorzüge im Einzelnen einzugehen der Raum hier leider nicht gestattet.



Harry Spence. An der normannischen Küste.

Fast unheimlich grandios wirkt J. Denovan Adam's «Heimkehr vor dem Sturm», eine Viehherde, die vor dem Ausbruche eines Gewitters nach Hause getrieben wird. Die flüchtige, fast hastige Art der Malerei passt vortrefflich zu dieser unruhigen Stimmung in der Natur, der verderbenschwangere Wetterhimmel könnte nicht besser dargestellt sein. Gleich unbändige Kraft spricht aus den Arbeiten von Alexander Frew, von dem eine tiefblaue grosse Marine und eine schottische Weidelandschaft mit blühenden Ginsterbüschen zu sehen sind. Frew liebt starke Farben, aber nicht so starke Kontraste wie viele seiner Landsleute. Als Wassermaler ersten

Macgregor Wilson (Glasgow) gehört zu jenen brittischen Malern, die uns Abendländern gelegentlich von den Herrlichkeiten des fernsten Ostens erzählen. Das rosenberühmte, sagenumwobene Schiras in Persien und eine «armenische Prozession in Julfa», im gleichen Lande hat er mit südlicher Gluth der Farbe gemalt. Vom Gleichen ist auch ein geschmackvolles Damenportrait in ganzer Figur. Aus dem Portraitfache sind ferner noch rühmlichst zu erwähnen: Theodor Roussel's (London) Bildnis des geistreichen Marinemalers B. Sickert und ein anziehender weiblicher Studienkopf im Profil; Prinz Pierre Troubetzkoy's lebendiges, wenn auch bei-

nahe bis zur Scherzhaftigkeit charakterisirtes Konterfei des Sir John Day, und Joseph Henderson's fleissig gemaltes aber etwas nüchternes Portrait eines brittischen Grossmeisters der Freimaurer. Noch zwei andere (Henderson) kennt der Katalog der Ausstellung. Von dem einen, Joseph, ist ein farbenreiches Chrysanthemumstillleben zu sehen, von dem andern, Morris, ein grosses Heuerntebild von guter dekorativer Wirkung, wenn auch nicht von grosser Intimität.

Schottland zählt übrigens eine grosse Zahl eminenter Landschafter, welche nicht zur Palette der Boys geschworen haben. Der Ersten einer ist B. Docharty, ein Naturtalent vornehmsten Ranges, der scharf sieht und das Gesehene wiedergibt ohne Phrase, ohne technische Bravourstücke, aber unendlich wahr und darum immer poetisch. Denn die Natur ist immer schön, so unsäglich schön, dass einer, wenn er ein Stück ununterbrochene Sandwüste und wolkenlosen blauen Himmel darüber malen könnte, wie es sich wirklich seinen Blicken zeigt, allen übrigen Landschaftern der Erde an Poesie noch weit voraus wäre. Wer, was die Landschaft betrifft, davon spricht, dass das unbedingte Abschreiben der Natur der Kunst nicht würdig sei, der kennt die Natur nicht und hat sie nicht lieb. Aber mit heissem Bemühen muss sie der Abschreiber in ihre intimsten Reize verfolgen und was die Schönredner idealisiren heissen, ist eben nichts Anderes als verstehen. Die Natur idealisiren! Das Meer farben, die Veilchen parfümiren, und die Bäume «malerisch» zustutzen! Die neuzeitliche Landschaftsmalerei aller Länder hat mit dieser Kathederphrase gründlich gebrochen und jeder Stümper weiss, dass das, was der Beste nie erreichen kann, auch nie Einer verbessern werde.

Docharty steht unserer deutschen Landschaftsmalerei merkwürdig nahe. Da hat er einen «Abend am Fluss» gemalt, ein Bild von satten, tiefen, reichen Farben, von wundersamer Ruhe und Ernsthaftigkeit, ein Bild, unter dem eben so gut der Name irgend eines recht tüchtigen Münchners stehen könnte. Oder der «Herbstabend» mit der goldbelaubten grossen Eiche im Vordergrunde, ist das nicht wie eine deutsche Landschaft? Oder der «Hagedorn», dessen blüthenüberschneite Aeste aus der Dämmerung leuchten? Als wäre er von gleicher Hand gemalt, sieht uns des Edinburghers William Milne «Obstgarten in der Blüthe» an. Ein wahres Feuerwerk von weissen und rosenfarbigen Blüthen, eine Frühlingssymphonie — ohne Worte, hätt' ich bald gesagt, — weil in dem Bild nichts anderes wirkt, als der Frühling selbst, kein episodisches Beiwerk irgend welcher Art.

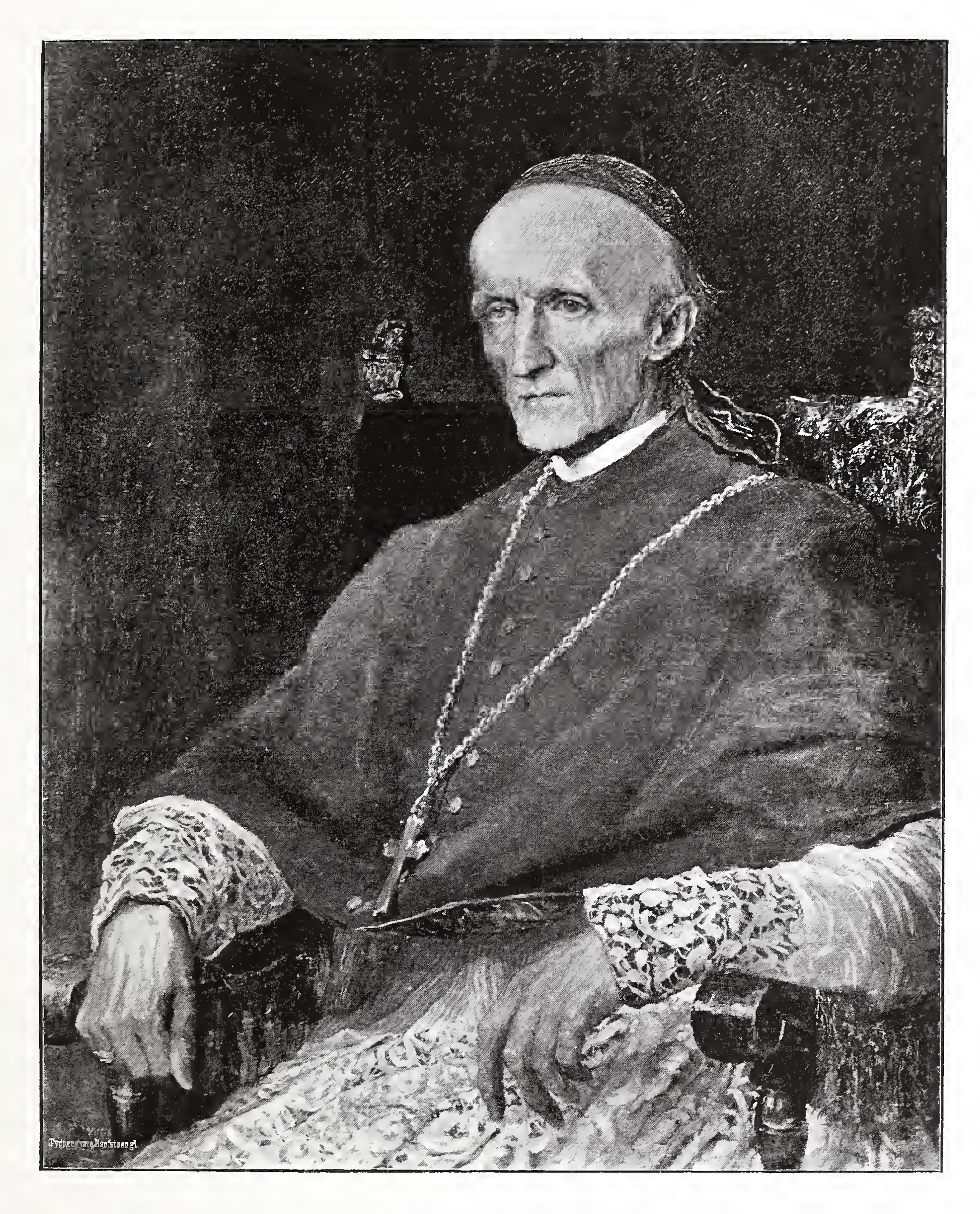
Eine Führerrolle unter den schottischen Malern älterer Richtung hat A. K. Brown in Glasgow inne, ein eleganter und hochstrebender Landschafter, der vielleicht etwas zu viel braune Töne und etwas zu wenig reine Farben auf der Palette hat, aber erstens ein Landschaftszeichner von ungewöhnlichem Können ist und ferner in der Wahl seiner Vorwürfe und Stimmungen einen selten feinen, geläuterten Geschmack entwickelt. Seine Ansicht des Gare lock in Schottland in dünstiger grauer Stimmung und herbstlicher Oede hat die Münchener Pinakothek erworben. In jedem seiner Bilder sagt er Anderes und jedes Mal sagt er es schön. Wie gut, dass es in unserer kampflustigen Kunstepoche, wo sich die Gegensätze so scharf ausprägen, solche Erscheinungen gibt, die beweisen, wie wenig im Grunde Richtungen und Strömungen, Schlagworte und Parteien, wie wenig die Frage, ob alt oder jung, Jene angeht, deren Kunst echt ist. Unrecht haben nur zwei Gruppen: auf der einen Seite Die, welche als laudatores temporis acti, unlustig und unfähig weiter zu streben, mit gieriger Leidenschaft sich gegen alles Neue wehren, aus Todesangst, sie könnte ihre warmen, bequem und billig erworbenen Stühle an Bessere abgeben müssen; auf der anderen Seite Jene, welche im Kielwasser mächtig vordringender Fortschrittsbewegungen unfrei und nachahmend, genialthuerisch und reklamesüchtig mitschwimmen, um vielleicht nach kurzem, erborgten Glanz rettungslos unterzutauchen in der Fluth der Zeit. Es ist oft schwer, die Ersteren von den berufenen Hütern des Erworbenen und die Letzteren von überschäumenden, bahnbrechenden Talenten zu scheiden — schwer, wenn man nicht Zeit hat, ein paar Jahre zuzusehen. Dann freilich verschwinden die Einen wie die Andern und nur der Bleibende hat Recht. Wie oft mag der Kampf, der heute die Gemüther erhitzt, im Laufe der Kunstgeschichte ausgefochten worden sein? Die Namen waren anders blos, doch waren es dieselben Helden lobebraven! Von Buonaroti bis Adolf Menzel ist wohl jeder grosse Maler, als er auftrat, als Ketzer verschrieen worden — und von Adolf Menzel bis auf Buonaroti zurück hat sicher auch jeder grosse Maler, wenn er den Zenith seiner Schaffenskraft erreicht hatte, die vor ihm auftauchenden neuen Erscheinungen mit Misstrauen und oft mit Groll betrachtet und gelegentlich



G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Leben und Liebe.





G. F. Watts. Cardinal Manning.

auch bekämpft. Gewiss aus edlen Motiven, was die wahrhaft Guten angeht — aber keiner von den Alten hat bei Beurtheilung der Jungen sich voll daran erinnert, dass er auch einmal ein verketzerter Junge war. Und keiner von den Jungen erinnert sich hinreichend daran, dass auch er einmal ein Alter sein und sich gegen die Zumuthung wehren wird, er möge so freundlich sein, sich ins alte Eisen zu begeben.

In die gleiche Gruppe wie A. K. Brown gehört Robert M. Coventry mit seiner schönen Ansicht des Loch Ard und David Fulton, der zwei farbenreiche Herbststimmungen gemalt hat mit kühler, feuchter Nebelluft, die alle Formen weich erscheinen und keine Farbe zu vollem Glanze kommen lässt. Ein hervorragender Landschaftsmaler ohne Frage, ein feines, sympathisches Talent, das von jeder gröberen Wirkung absieht. Die

Neigung zu einer wehmüthigen Stimmung, zu einer gewissen Empfindsamkeit ist vielen englischen Landschaftern gemeinsam und charakteristisch ist dafür, dass Zahlreiche von ihnen jede belebende Staffage verschmähen und die Natur allein sprechen lassen. Solche ernste, man möchte sagen, thränenfeuchte Stimmung athmet W. J. Laidlay's grosse Marschenlandschaft im dämmerigen Lichte eines Mondaufgangs und Arnesby Browns herbstliches Sumpfbild mit einem Föhrenwäldchen stimmt ähnlich zu stiller, ernster Selbsteinkehr. Desgleichen beseelt diese Poesie der Verlassenheit William Dickson's Strandbild, so hell und freundlich dessen Farben sind. Einsames Wasser macht uns immer gedankenvoll, heranrollende und zerstobende und wieder zurückrollende Wellen sind zu sehr ein Bild unseres Seins, als dass sie nicht von Jedem schmerzlich als solches empfunden werden sollten, der ein Ohr hat für die Sprache und Weisheit der Schöpfung. Alfred East mit seinem «Land zwischen den Seen» gehört auch in diese Kategorie der Melancholiker. Er malt den Herbst, der an's Sterben mahnt, er malt die Einsamkeit, die Sehnsucht nach Menschen wachruft, nicht die Einsamkeit, die erfrischt. Eine unverhältnismässig grosse Zahl von englischen Malern scheint die Lyrik der fallenden Blätter zu fesseln. Das ist hoffentlich kein Zeichen vom Altern ihrer Kunst, sondern nur eine Folge davon, dass der trüben Tage im Inselreich mehr sind, als der hellen und farbenfreudigen.



John M'Lure Hamilton. Lesestunde.

Immer freundlich ist Alfred Parsons. Er liebt grüne Wiesen und blühende Bäume, er liebt das gesunde Element der farbenfrischen, englischen Landschaft, die eine Dürre kaum kennt, er ist der Maler der Gärten, ergötzt sich an den pittoresken Formen der Obstbäume und ist einer der geschicktesten Techniker, die man sich denken kann. Zwei in ihrem Charakter einander sehr verwandte Landschäftchen Parsons' hängen in der Glaspalast-Ausstellung nebeneinander, ein Aquarell und ein Oelbild. Wer's nicht zufällig weiss, kommt auch wohl nicht darauf, dass er hier zweierlei Techniken vor sich hat. In einem etwas grösseren Bilde zeigt er uns den Garten eines reichen englischen Hauses mit Apfelbäumen im vollen Blust und einem blühenden Tulpenbeet. Die Kunst von Alfred Parsons hat etwas merkwürdig zurückhaltendvornehmes, so was vom Flirt, bei dem man schöne Dinge sagt, — aber nicht laut.

Ein paar höchst lebendige Genrebilder, «Der neueste Skandal» und «Ein Span vom alten Klotz», stellt Miss Flora Reid aus, eine Schwester von John Robertson Reid, einem Schotten, der ein leidenschaftlicher Kolorist wie die meisten seiner Landsleute, im Gegensatz zu diesen seine Palette auf Dur, nicht auf Moll gestimmt hat. Starke, oft brennende Farben, — aber wie gesagt, meist hart, nicht weich. Flora Reid hat sich die Farbenskala und den Vortrag ihres Bruders so sehr angeeignet und kann so viel, dass ihre Bilder von den seinigen nur schwer, oder nicht zu unterscheiden sind. Wellwood Rattray entstammt augenfällig der gleichen Schule. Es sieht sich das schon stark aus seiner ganz auf blaue Töne gestimmten Küstenlandschaft «Abend auf der Insel Arran», unverkennbar wird es in seinem anderen Uferbild, «Proviant für die Cabine».

Nur ein Thiermaler von Bedeutung hat ausgestellt, George Pirie aus Glasgow, und zwar zwei Hundebilder,



G. F. Watts pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Tod krönt die Unschuld.



die nicht nur ausserordentliche malerische Kunst, sondern auch das liebevollste Studium der Thierseele voraussetzen lassen. Wie köstlich sind seine «spielenden Terriers» beobachtet, wie wundervoll echt seine «jungen Hunde» mit ihrem dummscheuen Wesen und ihrer ungelenken Figur!

Henry Herbert La Thangue hat ein Mädchen gemalt, das an heissem Sommertag eingeschlafen auf dem Felde liegt und von Schnittern so gefunden wird. Die schwüle Stimmung, die Gestalt des jungen Weibes, jedes übrige Detail des Bildes ist seiner malerischen Qualität nach über jedes Lob erhaben, ja in dieser Hinsicht kann man das Bild den Perlen der englischen Abtheilung beizählen. Und doch stört etwas daran: das Pathos des Vortrages steht in einem gewissen Missverhältnis zum Inhalt. Tant de bruit pour une omelette! Ein eingeschlafenes Bauernmädchen, — und darum lebensgrosse Figuren? Wir beobachten an der Wirkung dieses Bildes, was uns im Leben oft vorkommt, was wir auch im Theater häufig genug beobachten können: dass irgend eine gleichgültige, unbestrittene oder bekannte Sache mit gehobener Stimme pathetisch vorgetragen, alles Interesse verliert, ja beinahe komisch wirken kann, während wir sie im ruhigen Geschäftston ganz gerne anhören würden. Der Auserwählte freilich kann dafür auch einmal eine schlichte alltägliche Geschichte so erzählen, dass sie rührend zum Herzen spricht. So ist es mit E. W. Grier's schönem Hirtenbilde «Verloren», das 1890 in Paris eine Medaille errang. Es ist Abend. In einer mit hohem Riedgras bewachsenen Moorgegend hat ein Mädchen, ein halbverwildertes, halbreifes Ding, seine Lämmer zur Weide getrieben. Sie trägt ein wenige Tage altes Lämmchen im Arm und ist auf der Suche nach der Mutter des zierlichen kleinen Thieres. Sie sucht und findet: verendet liegt das Mutterthier an einem Tümpel, die Schnauze in die trübe Fluth getaucht. Eine kleine Tragödie für arme Leute. Das Ganze spielt bei einbrechender Dämmerung, — hinter den Föhren steigt eben der Mond herauf. Der Tritt des Mädchens im knisternden Röhricht hat Raben aufgescheucht, welche den Kadaver des verendeten Thieres als gute Beute aufgesucht hatten. Ein eingegangenes Schaf, — nichts weiter! Und doch eine ganze Geschichte von Noth und Verschmachten, von Vereinsamung und Trauer. Recht harmlos, aber ganz hübsch ist Otto Scholderer's «Junger Wilddieb», ein Verbrecher, dem man nur um seiner treuherzigen Augen willen zu wenig böse sein kann. Morley Fletcher's «Die Liebe höret nimmer auf», ein Nachtstück von anscheinend hochpoetischem Inhalt ist leider nicht recht wohl verständlich: eine gekrönte Frau beugt sich über eine Wiege, eine zweite Gestalt kauert davor, — aus dem Bilde allein ist nicht gut klug werden.



Dudley Hardy. Mme. Sarah Bernhardt.

Die englischen Graphiker sind auch in diesem Jahre im Glaspalaste, wie schon früher, die weitaus besten ihrer Sparte, wenn wir uns auch leider versagen müssen, im Einzelnen auf ihre Leistungen einzugehen. Plastiker sind weniger zahlreich vertreten: Ausser Watts' schöner «Klytia» ist namentlich E. Onslow Ford's berühmtes Shelley-Monument zu nennen. Ein herrliches Meisterwerk ist die Gestalt des toten Jünglings, realistisch wahr und dabei vom edelsten Fluss der Linien. Ziemlich conventionell ist dafür die trauernde Muse ausgefallen, welche den unglücklichen Dichter beweint. Etliche süperbe Kleinigkeiten steuerte der Maler-Bildhauer John Swan (London) bei, die Statuetten eines Tigers und eines Panthers, in Charakteristik und Bewegung eben so ausgezeichnet gesehen als gegeben. Ein Thierbildhauer, den man getrost mit Fremiet und Cain in eine Reihe stellen darf. Ver-

schiedene Handzeichnungen Swan's verrathen, dass der Künstler seine Modelle nicht blos im Runden, sondern auch fleissig und verständnisvoll der Linie nach studirt.

Schliesslich sei noch der Auszeichnungen gedacht, welche an englische Künstler gelegentlich der heurigen Jahresausstellung im Glaspalast ertheilt wurden: Die grosse goldene Medaille erhielten: G. F. Watts in London und J. Denovan-Adam in Stirling; die kleine goldene Medaille: A. K. Brown (Glasgow), Macaulay Stevenson (Glasgow), Alfred Parsons (London); für Plastik: Onslow Ford die erste Medaille; für Graphic: H. W. Batley (London) und C. O. Murray (London) die zweite Medaille.

Wenn Kollektivauszeichnungen für ganze Gruppen vertheilt würden, so hätte die Abtheilung der Engländer heuer im Münchener Glaspalast, deren Zustandekommen der umsichtigen und von rein künstlerischem Standpunkte ausgehenden Thätigkeit des Malers Max Nonnenbruch zu danken ist, sicher die erste Anwartschaft darauf gehabt.





G. F. Watts pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sic transit.



Arnold Böcklin.

EINE STUDIE

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER.

Für die psychologische wie historische Betrachtung der Kunstgeschichte gibt es kein interessanteres Phänomen als diejenige Künstlerpersönlichkeit, welche inmitten einer ruhigen, in kleinen Differenzen gehenden Entwicklung sich plötzlich als ein neues und vollkommen ausgestaltetes Prinzip erhebt: denn in jener Hinsicht bildet sie wohl die glänzendste Illustration für die menschliche Schöpferkraft, welche in vereinzelten Individuen deren geheimnisvolles Innenleben zu einem ganzen Weltgefüge gleichsam auszugestalten vermag, voll Gesetzmässigkeit nach der Analogie der sichtbaren Erscheinungen, — hier aber im Zusammenhang mit Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft gibt sie gewichtige Aufschlüsse über das Nervensystem des Werdegesetzes, weil in ihr als einem festen Kern inmitten der Ideenwelt einer Zeit alle Fäden zu einem neuen Gebilde zusammen laufen. —



Arnold Böcklin. Selbstbildniss.

Alle Bahnbrecher und Häupter innerlich ausgereifter Zeitabschnitte sind Persönlichkeiten dieser Art: mit einer abgeschlossenen Reihe von Vorstellungen und Formen erheben sie sich plötzlich, in wachsender Reife durchdringen sie ihre sich langsam zu ihnen bekehrende Zeit und bestimmen damit in einer Art von Tyrannis den Weg der Weiterbildung. Phidias, Michel Angelo, Giorgione, Rembrandt, Rubens, Millet, Menzel stehen als Riesendenkmale menschlicher Freiheit in Vergangenheit und Gegenwart, als Quellen gewaltiger Entwicklungen über Jahrhunderte hinweg, — indess bei den von der eigenen Zeit fast regelmässig höher geschätzten grossen Talenten die übernommenen Richtungen zu Ende geführt werden und absterben.

— — — — — — — —

Vielfach verzweigt sind die Ströme und stark, in welchen der künstlerische Wellenschlag unseres Jahr-

NB. Die Text-Illustrationen sind mit Genehmigung der Photographischen Union in München aus dem «Böcklin-Werk» entnommen.

hunderts im ahnungsvollen Vorwärtsringen, im Besinnen und Haften, in sehnsüchtigem Rückerinnern fluthet, — der reinste und lieblichste Laut dieses Wellenschlags ist um die Mitte des Jahrhunderts jene nationale Reaktion gegen den Classicismus eines Cornelius hier und David in Frankreich, welche man unter dem Namen **Romantik** zusammenfasst. Das Rassenideal sucht diese Romantik in seiner Reinheit wiederzugewinnen, — sie ist darum auch etwas Anderes in Frankreich, wo ihr Haupt, der glänzende Rhethoriker Delacroix, diese Schule zu einem meteorhaften Aufleuchten bringt, — sie ist etwas Anderes in Deutschland, wo Schwind Führer wird, — wo sie durch einen unglücklichen Mittelalterkultus verführt, schnell erstarrt, denn in ihrer poetisch-idealen Auffassung, deren Schwerpunkt ausschliesslich im phantastischen Einfall liegt, hört sie auf Malerei zu sein und verliert sich in die Illustration, in der sie heute noch eine gewisse Rolle spielt.

Über eine theoretische, ästhetisirende Schule kommt die Romantik beider Völker jedoch zu Beginn nicht hinaus, trotzdem gerade in Deutschland eine ungewöhnlich reiche Anzahl origineller Geister ihr Gefolge bilden. Erst als «Romantik» aufhörte, ein Schlagwort des Tages zu sein, entfaltet sie in zwei gewaltigen Persönlichkeiten plötzlich eine wunderbar prächtige und starke Nachblüthe, deren Samen das Ende des Jahrhunderts befruchtet hat. Aus der jungfräulichen Waldesstille von Fontainebleau nämlich klingt plötzlich ein berückendes Lied: Millet, der Prophet des mystisch-romantischen Naturkultus predigt mit weltvergessener Begeisterung ein Evangelium, in dem Romantik und Naturalismus eine glühende Liebesgemeinschaft eingehen und eine Grundformel für die grosse Sehnsucht des modernen Menschen nach Regeneration erzeugen. — Nur wenig später aber quellen aus einer strotzend reichen, urdeutschen Phantasie, die auf rauhen Bergen der Alpenwelt gewachsen ist, ganz seltsame Gebilde: weltfremdes, tiefinneres Gemüthsleben und weltüberlegener, jauchzender Humor der germanischen Rasse spiegeln sich in hellenischer Antike, die noch einmal vor ihrem Erblassen in glühendem Abendroth aufflammt. Diese gewaltige Persönlichkeit, in der die Kunstideale zweier Rassen in unerhörter, einziger Harmonie zur Vereinigung gekommen sind, — die als ein grosses Fragezeichen mitten in einer andersartigen Zeit steht, ist der Schweizer **Arnold Böcklin**, gleich seinen Geistesverwandten Giorgione und Rembrandt menschlich wie künstlerisch eine der abenteuerlichsten Künstlerphysiognomien der Geschichte. —

— — — — — — — —

Ein Sohn des freien Schweizervolks, ist Arnold Böcklin ein Landsmann von Jean Jaques Rousseau und dem Dichter Gottfried Keller, und gleich ihnen verleugnet er die Heimath in keinem Zuge, weder in der starken, trotzigen, grossartigen Menschennatur noch in dem phantastischen Temperament. — Riesenhafte Bergmassen mit abenteuerlichen, gigantischen Formen thürmen sich um die Städte der Alpen; schroffes Geklipp stürzt sich in grünliche, tiefe, unheimlich blinkende Seen und wölbt sich über schaurigen Wasserschlüften; liebliche Auen und Halden lagern zwischen den schweigsamen Wasserkesseln, dem Geklipp und der grenzenlosen Einsamkeit leuchtender Schneefelder, welche im Duft der Ferne und im phantastischen Spiel des Lichtwechsels von der Thaldämmerung her wie unnahbare Zauberreiche erscheinen, wie Grenzen gegen eine jenseitige wunderbare Herrlichkeit. — Ein starker, schroffer, geistig primitiver Menschenschlag lebt dort zu Lande, — seine Tugend ist sein reines, tiefes, klingendes Gemüthsleben, und dies bestimmt den Charakter seiner Kunstbildung, die stark, fest und doch goldiger Empfindung voll ist; gleich der landschaftlichen Szenerie, welche unter starren Gegensätzen auf engem, am Horizont begrenzten Raum einen rasch wechselnden Reichthum von idyllischen, Phantasie und Empfindung berauschenden Reizen bietet.

Um Böcklin's Jugend lebt das geschäftige Treiben eines Kaufmannshauses in der uralten Handelsstadt Basel. Die Leute, welche das Elternhaus zu geschäftlichen Verabredungen und in Sachen der Geselligkeit betreten, die durch Würde oder Sympathie der Erscheinung als Beispiel und Muster in der jugendlichen Phantasie haften bleiben, sind vorwiegend nüchterner Natur. Und Nüchternheit ist überall, das Museum und ein paar Orte ausgenommen, in denen der Genius Holbein leuchtende Spuren eines einstmaligen Gewesenseins hinterlassen hat. Zwischen der stillen und vornehmen Majestät dieser Holbein'schen Gestalten, sowie den barocken Kompositionen desselben Künstlers zum «Todtentanz» und dem Knaben Böcklin spinnt sich ein heimliches



Arnold Böcklin. Der Ritt des Todes.

Verhältnis an, ein gegenseitiges Annähern und Anschmiegen, und auch die Welt der griechisch-römischen Dichtung, die den Knaben wie heute noch den Greis besonders fesselt, mischt ihre Zaubereien in dies abgeschlossene, tiefträumerische Seelenleben. Ungewöhnlich stark an Kraft ist der Knabe, — trotziges Schweizerblut, — ein scharfer Verstand macht sein Geistesleben früh reich, das aus der grossartigen Natur der Heimath ursprüngliche Offenbarungen empfängt und in Verschwiegenheit ausreifen lässt, bis aus Charakter- und Geistesanlagen und Widerstand gegen eine andersartige Umgebung eine abnorme, aber in sich feste Individualität sich ausgebildet hat. Damit überwindet Böcklin auch die Abneigung des Elternhauses gegen einen Künstlerberuf, selbst als die plötzliche Verarmung der reichen Häuslichkeit diesem unüberwindlich scheinende Schwierigkeiten aufbürdet, — — Naturen solcher Art versinnbildlichen die Selbstbestimmung, die Reibungen des Schicksals und der Zufälligkeiten gleiten in harmonischen Lauten und Tönen an ihrer inneren Sicherheit wirkungslos ab wie fluthende Wellen am Fels. — Auf diesem Boden ist Arnold Böcklin, der ganz in sich versunkene Träumer, der glühende Dichter, dessen Farbenharfe den süssesten Wohlklang schmeichelnder Melodie so sicher beherrscht wie die düster gedämpfte Tragik und die schrille Dissonanz, in der die Kreatur von Seelenqual gefoltert aufschreit, gewachsen, — gleich Beethoven und Richard Wagner ein Produkt seltenster Kräfte und stärksten Widerstandes. . . .

— — — — — — — —

Man muss Schirmer's diskrete Farbenweise und sein Stilgefühl würdigen, um die Zuneigung zu verstehen, mit der der 19jährige Schweizer 1846 sich der Landschaftsschule des Meisters zuwandte, sobald er nach Düsseldorf gekommen war. Man muss aber auch den sentimentalen Zug der Düsseldorfer Romantik jener Tage, ihre auf handwerklichen Fleiss, bürgerliche Ehrbarkeit und konventionelle Beschränkung der Vorstellungswelt gerichtete Neigung, — neben der Delikatesse-Malerei jene Räuber-, Ritter-, und Gräber-Romantik — im Auge haben, um die Kluft zu begreifen, die zwischen diesen Leuten der offiziellen Malerei und dem robusten, jungen Schweizer gähnte, dessen Romantik instinktives Bedürfnis grosser subjektiver

Kraft war. Der dämonischen Vergrösserung aller Farbenerscheinung in der Netzhaut seines Auges, der Eigenthümlichkeit seines Nervenapparats, der nur auf gewaltige oder seltsame Gebilde reagirte, wie sie ihm auf seinen einsamen, träumerischen Streifereien die Natur in ihren grossen, feierlichen, ungewöhnlichen, fast selbstvergessenen Zuständen des Augenblicks verrieth, ward er sich unter diesen fleissigen und strebsamen Leuten bewusst. Es ist von Anfang an in ihm jener scheinbar so unthätige Freiheitsdrang, der mit der echten, auf weiten Wegen des Durchdenkens und Durchempfindens zu ganz originellen Resultaten kommenden Erfindungskraft eng verbunden ist; diesem spekulativen Geist, der zu begreifen suchte und dem das Ausdrucksmittel sich schliesslich zur Idee ganz von selbst fügte, schien alles mühsam Probirte, Erlernte oder der Natur in ihrer Alltagskoketterie Abgelauschte als geringwerthige Handwerksarbeit. Darum hielt es ihn in Düsseldorf auch nicht lange; er hatte ohnehin in Schirmer's Kunst die brennende Bedeutung des französischen Kolorismus gewittert; er geht nach Brüssel, wo er hauptsächlich in der Gallerie kopirt, um den Alten das Geheimnis ihrer malerischen Kunst abzulauschen und vielleicht eine seiner schönsten Tugenden von ihnen zu lernen: die strenge Selbstzucht, die ihn im höchsten Farbenrausch beim Schaffen nie die ursprüngliche Absicht vergessen lässt. Sein Wunsch aber drängte ihn bald nach Paris.

In der Entwicklung Böcklin's sicher eine der folgenschwersten Zufälligkeiten ist der Zeitpunkt, zu welchem unser Künstler in Paris eintrifft, — 1848. Denn das Aufstandsjahr bietet dem leiblichen Auge des für das Seltsame und Ungewöhnliche ohnehin mehr als empfänglichen Jünglings eine wilde, jede Vorstellung und Schilderung an Wucht weitaus überbietende Dramatik. In jenen Stunden eines bangen, aber für diese grosse Natur von schaurig süssen Affekten gewiss auch erfüllten Harrens am Fenster, unter dem sich wüste Kampfszenen abspielen, und eines verstohlenen Huschens auf die Strasse hinaus liegt der Keim mancher bizarren, künstlerischen Eingebung späterhin nicht minder als eine Art von Befreiung, der wir das Originale und Monumentale aus dieser Hand zu verdanken haben: ein natürlicher Hang zur Konvention des Philisters, der bei Jedem innerhalb des sozialen Staats und der Familie stehenden Menschen anerzogen ist, stirbt unter diesen furchtbaren Eindrücken von Tod und Blut.

Der auf Verdienst angewiesene Künstler kann sich bei der Schwere der Zeiten nicht lange in Paris halten, er geht in die Heimath, um seiner Militärpflicht zu genügen, und dann wandert er 1850 nach Rom, — das letzte Glied im Ring der Vorbedingungen für dieses Künstlerschaffen schliesst sich damit.

Unter dem scharfen Aetzwasser der Pariser Ereignisse war das Wesen Böcklin's geläutert, — unter dem italienischen Himmel geht er mit Bewusstsein an die Bildung jener Kunstanschauung, um die der greise Goethe am Abend seiner Tage im II. Theil des «Faust» vergeblich rang: der Verschmelzung von Romantik und Antike.

— — — — — — — —

Gleich Michel Angelo von einer Körperstärke, die fast bis in's Greisenalter hinein sich athletenhafte Festigkeit der Muskeln bewahrt, von einer fast jungfräulichen Frische des Gemüths, von einer Schärfe aller Sinne, die ein künstlerisches Arbeiten von der Natur überflüssig machte, da sein Gedächtnis von einer wunderbaren Kraft ist, fällt Böcklin auch schon darin aus dem normalen Künstlertypus heraus, dass er den sogenannten mathematischen Verstand besitzt. Hat er doch das Problem der Flugmaschine in mehr als einem die Teckniker verblüffenden Versuch, der Lösung zu sein schien, behandelt; und wie er Erfinder einer eigenen Freskotechnik ist, hat er auch seine Oeltechnik mit ihrer ausgezeichneten Leuchtkraft nach Art der Alten aus Temperauntermalung und Firnisdeckung selbst komponirt.

Widerspruchsvoll wie die Fähigkeiten Böcklin's ist sein Temperament. Mitunter von hinreissender Fröhlichkeit, von jonischer Heiterkeit des geflügelten Geistes und schweizerisch treuer Offenheit zugleich, — mitunter von einem skeptischen Misstrauen gegen seine besten Freunde, — immer unberechenbar und plötzlich, und immer nach dieser oder jener Seite auf die Spitze getrieben. — Ein Grundzug aber steht bestimmend über all' diesen Einzelheiten eines merkwürdig komplizirten Wesens: das Träumen eines grossen Kindes, das rastlose Grübeln in Phantasieen und der fatalistische Glaube an diese Gebilde, der durch keine Schwierigkeit, — und bedrohte sie die Existenz, — an der Ausführung gehindert wird. Willensstärke und Selbstvertrauen ist auch ein charakteristischer Zug des Menschen:



Arnold Böcklin pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Todteninsel.

Radirung im Verlage von Fritz Gurlitt in Berlin.



als Böcklin Anfang der fünfziger Jahre nach Rom gekommen, arm und auf den Ertrag aus seinen ob ihres seltsamen Charakters schwer verkäuflichen Bilder angewiesen, heirathet er eine bildschöne, aber ebenso arme, junge Römerin, — ein Schritt, der gleichsam sein Kunstprinzip symbolisirt und von reinen Instinkten zeugt. Ueberaus glücklich wurde die Ehe, — sie festigte in gemeinsam getragener Noth des Lebens bei Böcklin die tiefe, quellende Innerlichkeit des Wesens.

— — — — — — — —

Umfassende Künstlerschaft ist ausser dem Genie beinahe ausschliesslich Ergebnis reicher Erfahrung auf fremden Bahnen der Kunst und Widerspruch gegen das Vorhandene. Merkwürdig schnell entwickelt Böcklin seine Eigenart, in lauter selbständigen Experimenten, und nur vorübergehend sind Einflüsse bei ihm nachweisbar; doch so gering, wie bei fast Keinem der Kunstgeschichte. Poussin thront über seiner Jugend und mit dem frühen Corot hat diese mitunter frappante Verwandtschaft, wie der Künstler auch, — aber mehr als Mensch, — mit Genelli Aehnlichkeiten besitzt. Im Kolorit und der Räthselhaftigkeit seines Wesens steht er Giorgione am nächsten, — denn wie dieser und Rembrandt lebt er einsam in seiner selbstherrlichen Anschauungswelt, durch sphärisches Farbenklingen der Alltagswelt völlig entrückt. — —



Arnold Böcklin. Ueberfall von Seeräubern.

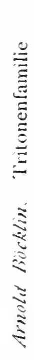
Unnahbar und undurchdringlich, — wie seine dargestellten Geschöpfe von unirdischer Lebenskraft und Heiligkeit der Natur ist fast jedes Werk von dieser Hand, — grossartig fremd erscheint es, in geheimnisvolle Farbigkeit gehüllt, in der es Töne von unendlich zartem Ineinanderklingen und wiederum grellste uner-

härteste Kontraste von schmetternder, schönheitgebändigter Wucht der Wirkung gibt. Grösse des Aufbaues ist immer und meist ein rhythmisch beseelter Schwung der Linie und eine Charakteristik in ihr von unfehlbarer Sicherheit. — Mitten im Zauber des berauschendsten Farbengesangs aber steht bei ihm in voller Plastik des Leibes das menschliche Geschöpf als robuster, vollsaftiger, gottheiterfüllter Organismus, frei von Gebrechen des Erdenpilgers, in übermenschlicher Vollkommenheit der Naturexistenz, unbändig, sinnengewaltig; mit allen Fibern ist er an den Augenblick hingegeben und vollführt ohne kokette Nebengedanken und Pose das als Naturtrieb, was der seinem Geschöpf so verwandte Künstler in mächtigem Schwung der Begeisterung gewollt, — königliche Naivetät in jedem Pulsschlag von der wildesten Dramatik bis zum bizarrsten Humor offenbarend. — —

Böcklin ist Romantiker aus innerster Natur, die Aufschlusse der Wissenschaft und Geschichte kümmern ihn nicht. — mit urfrischer Phantasie erfabelt er sich aus den Resten der Antike eine mythische Vorwelt, in der Nymphen, Faune, Meerungeheuer ein titanisches Dasein führen; er schildert die Antike seiner Auffassung hier in einer Unbändigkeit des Humors und dort mit einem sentimentalischen oder düsteren Zug der Trauer, welcher alten und modernen Germanen naher liegt, als dem Griechenvolk, selbst in der dionysischen Zeit lange vor der Blüthe hellenischer Kultur und nach derselben. Er ist ganz unhistorisch; — er personifizirt Phantasie. Sein Stil hat darum auch Gesetze nur für den besonderen Fall: ein anderer ist Böcklin als der grösste lebende Stimmungslandschafter in der monumentalen «Todteninsel» und verwandten Werken, — ein anderer als Figurenmaler, — dort pathetisch, hier in's Dionysische jauchzender und lachender Lust oder entfesselter Triebe sich verlierend, und ein beissender Satiriker namentlich in einigen Werken der Bildhauerei, — eine vollkommene Proteusnatur. — —

— — — — — — — —

Bei jenen Geistern, welche in ruhloser Arbeit die Erscheinungen der Welt um den Pol ihrer eigenen Geisteswelt zu gruppiren suchen, ist das Heimathsgefuhl freier entwickelt als bei den anderen, die am Gegenstandlichen hangen bleiben. Seitdem Böcklin Basel verlassen, um der Kunst nachzugehen, ist er ein rastloser Wanderer. 1850 finden wir ihn in Rom in einem Kreise später gefeierter Künstler wie Feuerbach, R. Begas, Oswald Achenbach; auch der Alemannen-Dichter Scheffel und Paul Heyse, der elegante Novellist, gehörten dazu. Der Letztere ist bestimmt, in Böcklins Leben eine wichtige Rolle dadurch zu spielen, dass er die Aufmerksamkeit des berühmten Kunstmäcens Grafen Schack in München auf diesen seltsamen Kopf lenkt. Ohne Schack, der Jahre lang in Böcklins frühester Periode fast jedes Stück ankauft, — welche Schätze allein den europäischen Ruf seiner Gallerie rechtfertigen würden, — ist der heutige Böcklin nicht denkbar, weil er ziemlich sicher bei seiner schroff behaupteten Eigenart und der Stumpfheit des Publikums dagegen zu Grunde gegangen wäre. — In Rom kann sich Böcklin nicht halten, er geht nach Basel in der Hoffnung auf Aufträge und führt dann für einen Konsul in Hannover in Leimfarben auf Leinwand fünf Wandgemälde aus, welche die Beziehungen des Menschen zum Feuer versinnbildlichen. Nach einem Prozess wegen der Abnahme, — da die Gemälde dem Besteller zu bizarr erschienen, — kommt Böcklin 1856 mit seiner Familie mittellos in München an. Er stellt im Kunstverein ein Bild aus: den grossen Pan, der um die Mittagsstunde im Schilfe die Flöte spielt, — ein Bild, so modern in der Malerei, dass es in der Gegenwart hätte gemalt sein können, — ein revolutionäres Manifest für jene Zeit, welches aber das einzige von dieser Hand geblieben ist. Die Pinakothek kauft es an und errettet damit den inzwischen mit zweien seiner Kinder vom Typhus befallenen Künstler aus äusserster Noth, — — was aber schwerwiegender ist: es gibt seit jener Zeit eine Böcklingemeinde, denn vor der Gewalt der in diesem Werke geoffenbarten Phantasie und der ebenso scharfen Beobachtungskraft des Auges erstarb der kritische Eigenwille der Künstler von Begabung, und aller Augen bleiben von jetzt ab erwartungsvoll gerichtet auf diesen Einen, der wie ein grosses Räthsel unter sie getreten war. — Heyse und Schack aber sorgten auch weiter für ihren Schützling. Der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach hatte eine Kunstschule gegründet, um die Traditionen künstlerischer Pflege in seinem Lande, das Goethe, Schiller, Herder, Wieland geschützt, aufrecht zu erhalten; mit einer



Arnold Böcklin. Tritonenfamilie

rühmenswerthen Sicherheit des Auges rief er damals noch junge Kunstler von kommendem Weltruf in den Lehrkorper. Neben Lenbach und Reinhold Begas wirkte in Weimar der geniale Preller, — später noch Genelli. Auf Anregung seiner Freunde erhielt Böcklin 1858 einen gleichen Ruf. Hielt es nun diesen unruhigen Feuerkopf, so wenig wie Lenbach und Begas, — auf die Dauer auch nicht fest in dem kleinen reizenden Hauptstädtchen von Thüringen mit der tötenden Ehrbarkeit der Hofgesellschaft, so bot es ihm doch eine Weile Unterschlupf gegen die Noth des Broderwerbs. Doch mit der seltsamen Neigung vieler genialen Köpfe für ihre minder bedeutenden Liebhabereien beschäftigte er sich hier in völliger Hingabe mit dem Problem seines Luftschiffs, aber er malte auch, eine der reizvollsten Schöpfungen seiner Jugendzeit, voll barocken, wildgenialen, böcklinischen Humors. Den Pan, der um die brütende Mittagseinsamkeit unsichtbar auf dem Felsgekluft sitzt und durch sein «panisches Gelächter» einen Hirten mit seinen Ziegen in wilde Flucht treibt. Die Unheimlichkeit, welche ein fallender Stein im Gebirge oder ein ungewöhnlicher Laut, dessen Ursache nicht zu entdecken ist, auf einen ahnungslosen Träumer auszuüben vermag, wenn die Welt um ihn in Mittagsschlaf liegt, kann nicht drastischer und drolliger versinnbildlicht werden als dies hier geschah.

Noch eine Jagd der Diana malte der Künstler in Weimar.

Dann aber trieb diesen Fremdling auf Erden sein unstater Sinn und der in dem hellen, nordischen Weimar so wenig gestillte Durst nach Farbenpracht fort, — er geht 1861 nach Rom, von wo er nach Neapel, Pompeji, Capri kommt; und jetzt, bei diesem Aufenthalt in der Graberstadt, in Unteritalien, dem Gross-Griechenland der Alten, welche in dieser wunderbar lieblichen Ueppigkeit, der Farbenfreude der Landschaft und ihrer Bergsilhouette nicht minder als in ihrer lebensfreudigen, griechischen und griechisch beeinflussten Kultur die Züge ihres genialen Nachbarvolks erblickten, vollzog sich mit reifem Bewusstsein der letzte grosse Entwicklungspunkt in dieser Persönlichkeit: das heilige Frühlingsfest der Hochzeit zwischen deutscher Romantik und antiker Romantik; denn nicht oft hat Böcklin von jetzt ab andere Motive gewählt als diese grandiose Natur ihm bot, inniger wird die vorher nur kosende Neigung zwischen seinem Naturell und dem stilvoll Bunten, Glänzenden antiker Malerei, die wir ahnend in Pompejis Resten geniessen und sie in diesem Künstler wiedererstehen sehen, und bei ihm steht jetzt auch über allen Eigenschaften in den folgenden Werken eine innere reife Geschlossenheit, — eine grossartige Persönlichkeit. —

Die «Villa am Meer» (Schackgallerie) ist das erste grosse Werk dieser Zeit, in ihrem stimmungsvollen Pathos eine der herrlichsten Blüthen Böcklinischer Kunst, von der er für Schack später eine zweite Auffassung schuf.

Man sieht das Meer; gross stilisirte, flächige, schaumumsäumte Wellen rollen feierlich heran, — Wasser von jener wunderbaren Durchsichtigkeit und beweglichem Spiegelglanz, wie Böcklin allein es zu malen vermag. Ein durchklüfteter, aus Plattengeschiebe aufgebauter Fels springt spitz in die Fluth hinaus, von Busch und Baum halb verborgen erhebt sich eine antike Villa mit Säulengang, Balustraden, Fontainen, Statuen auf ihr, eine prachtvolle Cypressengruppe aber am äussersten Vorsprung wiegt sich unter dem wehenden Meerwind und dem rosig düsteren Gewölk. Abendliches Sonnenlicht ruht auf den einsamen Gebäuden, und in Harmonie mit der melancholischen Stimmung lehnt gedankenvoll eine schwarz und weissgekleidete Frauengestalt am Fels, die Wellen zu Füssen, und blickt auf das Meer hinaus, in dessen Wogenschlag es weint und zittert, — es ist wie ein Symbol der sterbenden Antike, wie eine grosse Trauer, die sich noch einmal der ganzen Herrlichkeit vergangener Blüthe bewusst wird. —

Der Künstler, welcher in diesem Werk den Charakter reiner, in feierlichen Akkorden getragener Monumentalität getroffen hat, so genrehaft das Motiv an sich auch sein mag, tritt uns in einem anderen Bild als ein heiterer, von reizvoller Stillseligkeit erfüllter Idyllendichter entgegen, als ein Geistesverwandter von Theokrit und Vergil, wenn er in zwei jungen Menschengestalten: dem am rosenüberhangenen Fels gelehnten und auf der Syrinx um die Geliebte klagenden Hirten und der Nymphe, die hinter ihm im Laub versteckt halb beseeligt, halb schalkhaft selbiger Klage lauscht, — die von Liebesempfindung durchrosigte Jugendblüthe schildert und dabei das



Arnold Böcklin pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Villa am Meere.

Aus «Böcklin-Werk». Verlag der «Photographischen Union» in München.





Arnold Böcklin pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Spiel der Wellen.

Photogravure im Verlag von Franz Hanfstaengl in München.





Arnold Böcklin, «Sieh', es lacht die Au».

antike Liebesleben in seiner Naivität entzückend erfasst hat. «Klage des Hirten» lautet der schlichte Titel des Bildes, das koloristisch zu Böcklin's Bestem gehört.

Den gleichen idyllischen, von sonnigstem Humor durchleuchteten Charakter bezeugt die «Altrömische Weinschenke», aus der ein betrunkener und liebevoll vom Freund gestützter Soldat herauswankt und das unter einer Dionysosstatue am Gartenthor Blumen feilhaltende Mädchen zärtlich ansingt; — mit trinkerbesetzten Veranden und auf dem Rasen lagernder Gesellschaft eine köstliche Darstellung hellenischer Daseinsfreudigkeit.

Nach einem Quinquiennium, das für Böcklin's Aufenthaltswechsel späterhin zur Regel wird, kehrt er nach Basel zurück, indem er endlich Anerkennung vom nüchternen Sinn seiner Landsleute erhofft, — 1866. Drei monumentale Fresken führt er dort im Rathhause aus, deren Genialität und Schönheit man rühmt, — vermittels der von ihm selbst erfundenen Technik gemalt. Er treibt auch Bildhauerei, in grotesken Masken an einem öffentlichen Gebäude, welche mit um so grösserer satyrischer Bosheit einige schlecht beleumdete Mitbürger karrikiren, als die Portraitähnlichkeit derselben sehr gut sein soll; — was dies Alles aber überwiegt, sind wiederum vier kleine Farbenjuwele (Schack-Gallerie): der «Gang nach Emmaus», der «Tod, durch eine Landschaft reitend», die «Furien, einen Mörder verfolgend», und die «Drachenschlucht», — Schönheit und Grausen von einem lyrischen Schwung und einer Farbengluth, die nur noch ein späteres kleines Werk dieser Art wieder erreicht, die «Herbstgedanken».

Nach dieser Pause in Basel fährt er seit seinem Münchner Aufenthalt 1871 fort, jene grosse Reihe monumentaler Werke zu schaffen, deren erstes die «Villa am Meer» war, deren folgende bis in die Gegenwart hinein einen immer grösseren Nimbus um seinen Namen legten: Giorgione's zauberhafte Tiefäugigkeit, Rubens Majestät, beider berauschendes Kolorit und Böcklin's grossartige Selbstverständlichkeit wachsen darin auf's Innigste zusammen. In organischer Natürlichkeit und von vollstem Lebensdrang erfüllt entsteht in seiner Phantasie nunmehr auch jener bekannte Typus der antiken Romantik: das Fabelwesen aus Mensch-, Thier- und Fischleib, das die Kunst lange

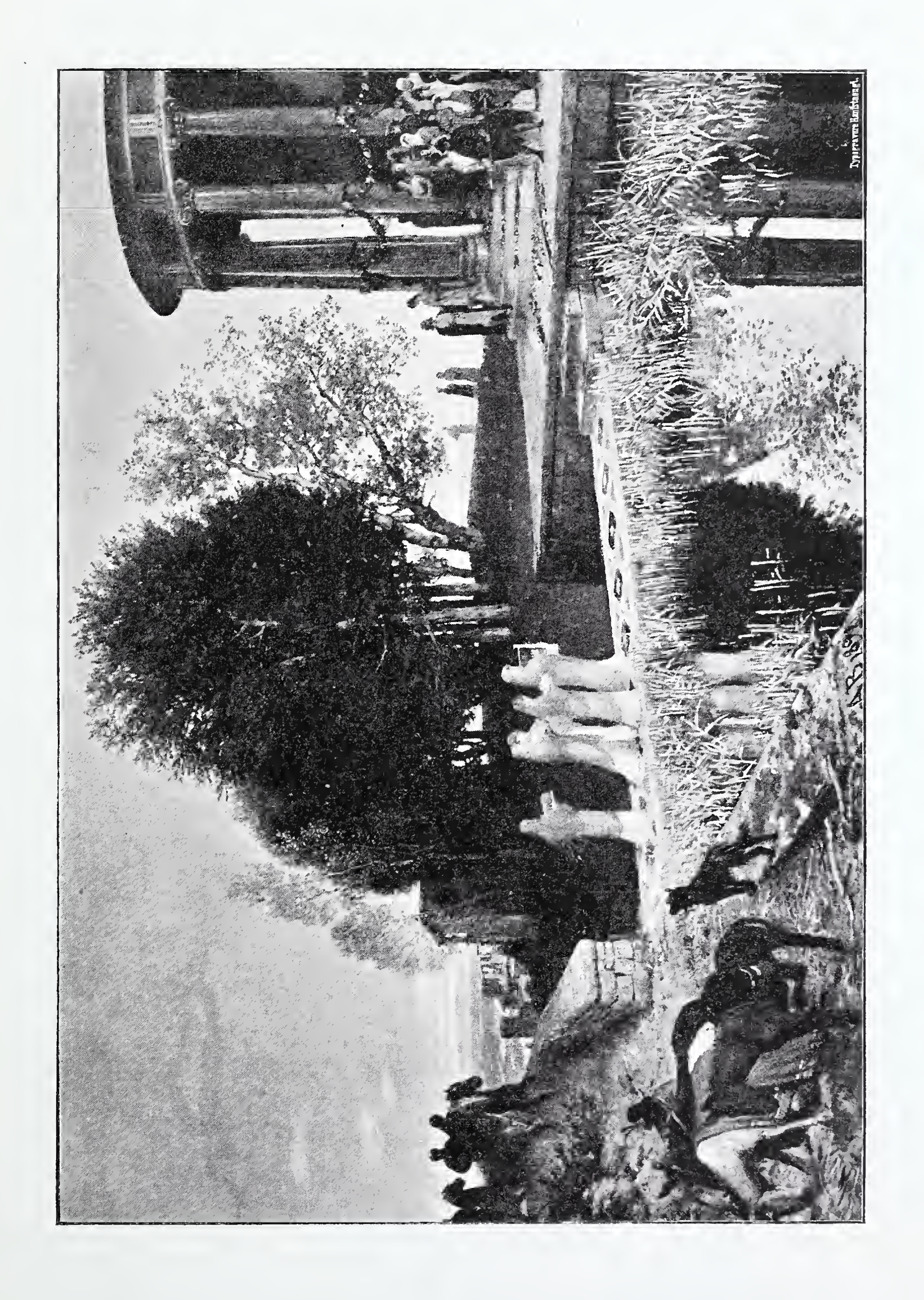
vor Böcklin kennt, dessen lebendige Bildung aber erst dem modernen, im Besitz einer genialen Technik befindlichen Künstler gelang, weil seine Phantasie wunderbar tiefsichtig und seine Nerven von der feinsten Empfindung gegen das athmende Leben und dessen Bedingungen sind.

Ein voller Wurf darin ist der «Centaurenkampf, — die Furie reiner, unberührter Naturkraft. Fünf wild entfesselte Kerle bearbeiten einander in grotesker Bewegung mit Fausten, Zähnen, Hufen paarweis, indess der Strohmann sich eben anschickt, seinen lieben Mitcentauren mit einem starken Felsstück den Schädel zu zerschmettern, Mord glüht in jeder Miene. Unbeschreiblich ist die Wirkung dieses in einander Verknault- und Umschlungenseins und ihre Suggestion auf den Zuschauer, — nur bei Rubens, aber nur bei diesem, findet man etwa ein Gegenstück. Die Grösse jedoch, mit der Böcklin, der phantastische Künstler, die beseelte Natur aufzufassen vermag, offenbart sich fast uberwältigend in einem weiteren Werk dieser Art, das von machtvoller Geschlossenheit im meisterhaften Aufbau und dem Farbenrausch aus lauter zusammengehenden Kontrasten, — in der Poesie der Stimmung dagegen und dem entzückend frischen, in goldenen Rythmen wie ein Bergwasser im Sonnenlicht spielenden Naturgefühl von bethörendem Zauber ist, — es ist das mehrfach wiederholte Werk der Schackgallerie: «Meeresidylle»: Auf flachem, wogenumbrandetem Fels unter weitem, abenddämmernden Himmel liegt ein nacktes, kraftvolles, üppiges Weib in seliger, gliederentfesselter, nervenloser und doch der feinsten Regung der Sinnlichkeit unterthaner Ruhe, — schwellende, beruckend weiche Formen und jene Dämonie des verzehrenden, schmachtvoll-düsteren Auges, hinter dem schrankenlose Leidenschaften einer fremden Welt zu flammen scheinen. Auf dem Rücken liegend stützt sie mit der Rechten das Haupt, von dem lange, schwarzbraune Haare auf den weissen Körper herunterrieseln, und streichelt mit der Linken den dicht über dem Wasser unheimlich auftauchenden, behaarten Kopf der — Seeschlange, welche in grossen Volten des dicken Leibes heranschwimmt. Rückwärtsig dazu aber sitzt ein köstlicher, rothbraun behaarter Kerl von Triton und bläst, — und blast auf einer Muschel sein an Gehirn so fabelhaft kleines, an Empfindung vorwelthaft mächtiges Liebesglück hinaus auf das widerdröhnende, in einsamer Herrlichkeit Welle an Welle herankosende Meer. —

Vorwiegend landschaftlichen Charakters ist ein drittes Bild der Münchner Zeit: die heroische Landschaft, die ich im Original nicht kenne, aber in den bedeutenderen Wiederholungen als Burgbrand, der von Seeräubern angelegt ist. In weiter, prächtig gemalter Meeröde erhebt sich auf starrem, zerklüfteten Fels eine prächtige Schlossanlage, die durch eine Brücke mit dem Festland verbunden ist. Das Schloss brennt, Rauchwolken bedecken den Zenith des am Horizont freundlich lichten Himmels; Piraten schleppen Weiber und Kinder hinab in die Boote. Von den beiden Auffassungen dieses Vorwurfs ist die mit dem Segelschiff im Hintergrund und der Gliederung der Brücke durch Marmorstandbilder und eine zwischen ihnen zum Wasser hinabführende Felstreppe die reizvollere, während die neuere mit der mathematisch nüchternen «Stadtbahnbogenbrücke» in Aufbau und Tongebung die monumentalere scheint.

Auch in München hält es auf die Dauer den unstäten Künstler nicht fest, — zum dritten Male siedelt er 1876 nach der Heimath seiner Seele über, wo er diesmal Florenz als Wohnsitz wählt und durch neue gewaltige Werke, die unter dem Eindruck der grossen italienischen Meister der Renaissance sich zur höchsten Schönheit und Vollendung der Form erheben, mehr und mehr die Anerkennung seiner Zeitgenossen erzwingt, nachdem er ein Menschenalter lang mit Bornirtheit und Niedertracht einen durch eigenen Starrsinn sehr erschwerten Krieg geführt.

Das Hauptwerk, das er hier schafft, ist nicht nur sein grösstes, — was Originalität der Erfindung, wundersam gedämpfte Farbenpracht und Monumentalität anbetrifft, steht dasselbe als ein gewaltiger Markstein in der Geschichte der modernen Kunst, deren Landschaftsmalerei mit Ausnahme des einzigen Millet Gleiches nicht geschaffen hat. Das Meer, das wunderbar zauberische Meer in einer phantastischen Symbolik von ergreifender Grossartigkeit schildert der Künstler, dessen Genius dieses Element als Abbild seiner eigenen Unergründlichkeit liebt und in unerreichter Weise darzustellen nicht müde wird, in einer Komposition, die er in den achtziger Jahren mehrfach wiederholt hat. Das Original befindet sich im Museum zu Leipzig, — eine



Arnold Böcklin. Gang zum Bacchustempel.

zeichnerisch schärfer zugespitzte, für meinen Geschmack glücklichere zweite Auffassung birgt die Privatgallerie eines Kunstsammlers in Worms.

«Die Todteninsel»: Ein kleiner vulkanischer Krater im Meer ist zur Hälfte abgestürzt, vielleicht während des letzten Ausbruchs in vorhistorischer Zeit. Ein Felshalbkreis von mächtiger, kühn profilirter Bildung ist stehen geblieben und umschliesst einen von hohen düsteren Cypressen eng bestandenen Hof, der nach dem Meer hin von stärkeren Steinblöcken flankirt und durch eine niedrige Mauer mit Pforte abgegrenzt wird. Auf dieses düstere Eiland des Todesfriedens zu, dessen Fenster- und Gallerieöffnungen in den Felswänden die Urnen- und Sargstätte kennzeichnen, lenkt ein Nachen mit einem Sarge und einer aufrecht stehenden Grabfigur. Ein tiefblaugefärbter Himmel, nur zart über dem Eiland angeflammt, umwölbt in feierlichem Akkord diesen gewaltigen Mollton und spiegelt sich still neben den scharfen, im Reflex leuchtend gemilderten Felskonturen in den seltsam glatten, nur im Kielwasser des Nachens lautlos, ganz lautlos gekräuselten Fluthen. Kein Ruf eines Vogels und kein menschlicher Laut mischt sich in die feierliche Grabesstille ringsum. — — Es ist ein Wunder in diesem Werk, in dem die Dämonie des Genius, die ruhlos zwischen Tragik und Heiterkeit gezerrte, unendlich milde und doch mannhaft sich auflöst zu ihrer individuellen Selbstbefreiung im höchsten, klassischen Ausdruck, in welchem die Erhabenheit der Antike und die Todessehnsucht des ideal gesonnenen Menschen der Gegenwart sich über Zeit und Raum die Hände reichen. — —

In derselben Zeit jedoch, in welcher der Künstler den höchsten Ausdruck von tragischem Pathos in seinem Schaffen gefunden, gelingt es ihm, — sehr charakteristisch für seine Schwungfähigkeit, — ein gleich vollendetes Werk von unbändiger Heiterkeit zu schaffen. Das Dionysische, Natur- und Genusskräftige des griechischen Volkswesens, — das in der Bluthezeit allein gegen den Classicismus zurücktritt, — die romantische Periode von Hellas liegt so plastisch in dieser Schöpfung, dass uns die Empfindung überschleicht, als sei hier ein lebender Zeuge jener mythischen Dämmerung.

«Im Spiel der Wellen» ist das Bild genannt und jetzt ein kostbarer Schatz der Münchner Pinakothek. — Mitten auf den wunderbar leuchtenden blaugrünen Meereswogen, die in Kadenzen sich hoch aufthürmen und senken und auf deren kristallener Durchsichtigkeit Schaumfäden entlang schiessen, ist eine ausgelassene Gesellschaft beisammen: ganz vorn ein jugendschönes Meerweib mit Flossenfüssen, die angstvoll davonschwimmt; ein faunisch lachender, meerrosenbekränzter, brauner Triton mit kupfernem Bacchusgesicht begleitet die Holde und streichelt lüstern und beruhigend ihren weissen Nacken. Indess taucht hinter diesem Paar eine Art Froschmensch mit Schuppenkamm auf dem Kopf in die Tiefe, — hoch aber auf der Spitze einer Welle tolpatscht der Urheber dieses humorvollen Schreckens, ein prächtiges, echt böcklinisches Gebilde heran, — ein Seecentaur. Hastig arbeiten die ausgreifenden Schwimmfüsse um den schwerfälligen Körper vorwärts zu bringen, und der hochaufgerichtete dicke Trinkerleib, die krampfhaft gespreizten Arme, der struppig gehaarte Kopf mit lüstern entflammten Augen spiegeln übereinstimmend in angespannter Erregtheit das glühende Liebesverlangen nach einer Nymphe, die sich dicht vor ihm durch Niedertauchen in die schimmernde Tiefe der verhassten Umarmung entzieht. Eine Genossin der Schönen lässt sich mit höhnischem Lachen nahebei auf dem Rücken treiben, — bereit auch ihrerseits durch Niedergehen zur traulichen Wasserheimath den verliebten Trottel zu foppen. — Ein entzückender Zauber elementarer Jugendlichkeit durchströmt das Thun dieser naiv gewaltthätigen Fabelwesen, deren Empfindungskraft und Befriedigungsdrang in diesem Hymnus des phantastischen Künstlers glorios aufgefasst und dargestellt ist. —

Verwandt in der Art, aber von vielleicht noch ausgeprägterer Sinnlichkeit ist die «Meerfamilie», die auf einem Riff mitten im Meergewoge beisammen ist. Das nackte Menschenweib mit dem strampelnden Säugling lang ausgestreckt, hinter ihr kletternd mit kühn vorgebogenem Hals ein zweites Kind, und alle mit dem ungebrochenen, gieren Blick fesselloser Natur den Vater und Mann anblickend, der mit haarigem Leib und hängendem blonden Haupthaar, mit halb lüsternem und halb wildem Auge auf die Gruppe herabsieht, neben der er eben auftaucht, um ihr eine gefangene, am Halsfell gepackte Robbe zu bringen. —

Von noch grösserem, germanisch-gemüthvollem



Arnold Böcklin pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Flora

Photogravure im Verlag von Franz Hanfstaengl in München.



Zauber in der Darstellung naturmythischen Familienglücks ist eine ähnliche ältere Schöpfung: «Tritonenfamilie», deren flossenfüssige junge Mutter sich behaglich, wie träumend, auf einem Felsen reckt, während der dunkelbärtige Triton, an sie gelehnt, den jubelnden Sprössling auf seinem Knie nach Art der Menschenväter reiten lässt. — — Nicht geringer in der Malerei ist dann eine packende Personifikation der «Meeresstille» durch eine dämonisch schöne, auf einem Riff über dunstigen Wassern gelagerte Nixe. — —

Ein neueres, die Antike behandelndes Werk ist dann auch der sehr poetisch concipirte und prächtig aufgebaute «Gang zum Bacchustempel», der farbig etwas grell ist. Nach den antiken Vorwürfen noch einige romantische, die zum Theil wahre Farbenjuwele sind, wie «Die anbetenden Krieger im heiligen Hain», der «Drachentödter», während die religiösen Bilder aus dieser Hand, deren Blutlauf heidnisch empfindet, nicht die volle sieghafte Gewalt tragen. So eine zwar grossartig aufgefasste «Pietà»: über den naturalistisch gemalten Heiland, der auf einer Steinplatte liegt, ist die ganz verhüllte Madonna wehklagend zusammengebrochen, und aus rosiger Wolke schauen Engel mit mitleidiger Geberde herab. Seltsamer Weise sind es bei diesem Werke stilistische Mängel, welche den herrlichen Farbengesang dieser gewiss grossartig aufgefassten Darstellung wie in der Ferne verhallen lassen. — —

Und abermals volle Kunstwerke bietet Böcklin in der kleinen Reihe von modernen Themen. Da sind die an Einklang schwermüthiger Poesie einzig schönen «Herbstgedanken», welchen ein reifes junges Weib am baum- und buschumkränzten Bachufer unter fallenden Blättern im Wandeln nachhängt, — da ist das von melancholischer Stimmung erfüllte Werk «Burg am Meer»; — unter zwei köstlichen, holbeinisch abgeklärten «Selbstbildnissen» ist jenes de 1885 hervorzuheben, das die markige Gestalt des Künstlers, ein Glas Wein in der rechten Hand haltend, zeigt, mit kühnem, selbstbewussten Blicke. Eine im Gewand der Empirezeit durch eine entzückend schöne, blüthenübersäete, bachdurchrauschte Wiesenlandschaft herschreitende «Flora» und jenes köstliche Gedicht, «Sieh', es lacht die Au», in dem singende, träumende, blumenpflückende Mädchengestalten durch eine herrliche Frühlingslandschaft wandeln, gehören hierher; über alledem jedoch steht neben Böcklin's grössten Thaten der «Eremit» (Berliner Nationalgallerie), — an schwungvoller Grösse der Stimmung von anderen Werken des Künstlers vielleicht übertroffen, unerreicht an Innigkeit und Tiefe echt deutscher Empfindung. Ein uralter, hochbekutteter Mönch steht in der hölzernen Vorhalle einer Klause, vor dem abendsonnenscheinumflimmerten Madonnenbild an der getünchten Thürwand, und geigt; — von der Inbrunst der Versenkung in die Gottheit durch den jubelnden Ton haben sich die Abendwolken aufgethan, ein flammender Lichtstrahl schiesst durch die seitliche Lichtöffnung der Vorhalle auf den weltvergessenen Alten, Engel sind heruntergeflattert; kindlich lächelnd sitzt der eine auf dem Fensterbrett und lauscht, der andere aber lugt auf den Spitzen stehend durch das Fenster der Hinterseite auf den Greis, der in seiner klingenden Gottseligkeit nichts ahnt von dem Wunder um ihn. Rührend humoristisch, so ganz altdeutsch, dürerhaft naiv wirkt die Silhouette des Alten, die kindliche Hingegebenheit der Bewegung beim Geigenstrich; — blüthenhaft zart und reizvoll ist die Farbe; — — ich habe Jahre lang als junger Kunstnovize vor diesem Bilde meinen sonntägigen Künstlergottesdienst abgehalten und seitdem die Gallerie nie betreten, ohne durch ein Weilchen weltentrückter Schau meine Seele rein gebadet zu haben vom Staub wirrer Eindrücke. —

Dann ist noch der «Frühlingstag»: ein italienischer Vorwurf, nordisch-phantastisch versetzt mit gespenstisch weissen Birkenstämmen auf der blumigen, von Quellen durchrieselten Wiese. Eine italienische Villa, mit kleinem, dunklem Hain und breiter Wasserfläche dahinter, — alles unter wolkigem, regenschwangerem Himmel. Ein alter Mann steht sinnend am Fluss, — ein Liebespaar tändelt im Vordergrund beim Spiel der Laute, — an der Villa umscherzen Kinder ein Mädchen: ein ganzer, lenzhaft ahnungsvoll und werdefrisch durchhauchter Lebenslauf ist in der knospenhaft herben Darstellung angedeutet, — in der man, — wie bei allen Werken dieses Künstlers, — in's grosse Herz der Natur blickt und seinen feierlichen Schlägen — als einer urheiligen Offenbarung gebannt lauscht. — —

Seit Anfang der achtziger Jahre hat Böcklin sich zur Rast von seinen Fahrten in Hottingen bei Zürich

ein stilles Heim errichtet, — ein Schritt, der seine Spur im «Eremiten» und vielen neueren Werken des Künstlers unverkennbar durch die germanische Heimathlichkeit in Auffassung und Empfindung erkennen lässt.

— — — — — — — —

Überaus reich ist die Zahl der Werke aus dieser Hand, — jedes hat eine scharf ausgeprägte Eigenart und ist gleichsam ohne typische Voraussetzungen aus ungetrübten Quellen der Eingebung geflossen. Der 66jährige Künstler kann auf ein Leben, selten reich an Kampf, doch auch selten reich an Erfolg, zurückblicken. Die Ideale einer todten, in ihrem Einfluss abendroth verglühenden Kultur und die Ideale einer der grössten lebenden Rassen, der er angehört, zwang sein Gedanke zu innigster Vereinigung zusammen, ganz unbekümmert um alle andere Forderung als die des Eigenwesens. Mitten in dem grossen Zuge nach Regeneration, der durch die europäische Kunst geht, scheint der Weg hinter Böcklin abgebrochen, — und doch hebt hinter ihm eine grosse und starke Schule der deutschen Neuromantik an, die seines Geistes voll in die Gegenwart eingezogen ist. Davon einer der Künstler, der Radirer Max Klinger, mit seinen frei erfundenen Cyklen bereits in seinem 35. Jahr an Umfang und Bedeutsamkeit auf den höchsten Höhen der deutschen Kunstgeschichte steht, — mit verschwenderischem Reichthum an Offenbarungen Hans Thoma, ein gereifter Mann, das spezifisch historische Germanenthum vertritt, — in dem Jüngsten, Franz Stuck, aber der griechische Geist des Meisters als Erbschaft zum Vorschein kommt. Jeder eine originelle, umfassende Persönlichkeit, — Jeder auf anderem Wege nach Verbindung von Romantik und Gegenwart ringend, — Alle veredelt und befruchtet von dem Einen. — Das ist Arnold Böcklin.



Die Sünde.

EIN MÄRCHEN.

(ZU DEM BILDE VON FRANZ STUCK.)

VON

ERNST ROSMER.

Die Sünde war die schwarze Königin der Welt geworden. Herrscher pilgerten zu ihrem einsamen Bergtempel und opferten ihre Kronen auf die Stufen. Die Sünde küsste die Könige und zertrat die Kronen. Barhaupt zogen sie heim und krank. Den Schwachen stürzte der Schwindel von der Felsensteile. Den Starkeren, der sich müde in sein Reich fand, erschlug das Volk, denn er hatte die Krone verloren. Der Stärkste erkämpfte sich eine neue Krone, aber lebenslang war ihm ein Geheimnis in den Augen und die Menschen stiessen sich an und flüsterten: «Er hat die Sünde gesehen.»

«Ich will die Sünde auch sehen», sagte ein blonder Betteljunge und machte sich auf den Weg. Er pfiff ein Lied in den blauen Sommer hinaus und brach sich einen grünen Haselstecken. Den schnitt er zurecht, nur ganz oben liess er ein paar grüne Blattfähnchen stehen. «Das ist lustiger», sagte er, schwenkte ihn rundum, «und zum Nüsseherunterschlagen ist er auch gut». Er that sich keine grosse Eile den Berg hinauf. «Herunter geht es schneller und lang bleib' ich nicht. Aber fest will ich sie anschauen, dass mir's in den Augen steht: ich habe sie gesehen». Und er nickte und schwatzte mit allen Bergblumen und Berggräsern, so dass es

feuriger Mittag war, als ihm der Tempel entgegengoldete. Er nahm sich einen Lauf und rannte in Einem bis an das Thor und wie das offen war, sprang er mitten hinein in die Halle. Da lachte er sich wieder zu Athem und fasste seine rothen lustigen Wangen: «O wie heiss! Gut, dass es kühl ist hier. Aber was ist es so dunkel?»

Als sein Auge sich in die Dämmerung gewöhnt hatte, sah er die Sünde inmitten ihres Thrones aus thaufeuchten Rosen. Schön, ernst und heilig, das weisse Ruheangesicht aus dem Schweigen des Haares gehoben, das Haar über die Wangen herab die perlenbleiche Brust beschleichend. Seitwärts dunkelten ihn die tiefen Augen an, die Könige zittern, beten und sterben gemacht hatten.

Der Betteljunge fürchtete sich nicht, denn er hatte ein unschuldig keckes Herz und war gut.

Neugierig ging er dicht an den Thron und freute sich.

«Du bist sehr schön. So lange Haare. Und die feinen Wangen. Und dein Mund . . . .»

Er wurde nachdenklich.

«Dein Mund gefällt mir nicht. Was hast du ihn so fest? Kannst du nicht lachen?»

Die Sünde löste die ruhenden Lippen von einander, und eine goldene Stimme webte sich zu Worten:

«Ich kann nicht lachen.»

Der Junge schlenkerte bedauernd den Haselstecken und wiegte sich vor auf die Zehen:

«Und weinen? So recht tüchtig weinen?»

«Ich kann auch nicht weinen.»

Der Junge kraute sich hinter'm Ohr.

«Wie langweilig! Du arme Sünde.»

Er ging nochmals an sie heran und betrachtete sie aufmerksam.

«Du bist sehr schön. Aber meine Mutter ist schöner.»

Die Sünde erblasste und fühlte einen warmen Schmerz in der kalten ewigen Brust. Frei, ungefangen stand der frohe Betteljunge vor ihr, und sie sah, dass er holder war als die Mächtigsten, die ihr gekniet hatten.

Er fasste eine Rose und wollte sie abreissen.

«Ich geh' jetzt wieder. Aber schau mich fest an. Schau mich doch gerade an! Kannst du einen nicht gerade anschauen? Ich will dich in den Augen haben.»

Die Sünde kehrte bange den Blick von ihm und ihre Wimpern schwiegen herunter.

«Du wirst mich nie in den Augen haben, denn gesehen hat mich nur, wer mich gefühlt hat.»

Der Junge zerrte noch immer an den Rosen.

«Wer dich gefühlt hat? Wie macht man das? Wer hat dich gefühlt?»

Die Sünde richtete sich mit tiefem Athem empor und ihr Leib leuchtete.

«Wer mich küsste.»

«Dann geh' ich wieder heim», sagte der Junge. «Küssen mag ich nicht.»

Und ärgerlich über den Widerstand riss er eine ganze Ranke aus dem Rosengeflecht. Da sah er eine Schlange darunter liegen. Eine kalte, bunte, riesige Schlange mit kleinem scharfen Giftrachen. Er schaute sie an und war böse.

«Pfui!» sagte er und schüttelte sein helles Gelock zurück. «So ein hässliches Thier liegt unter deinem Thron? Und das sagst du nicht? Und Rosen sind darüber gedeckt? Du lügst ja! Schäme dich!»

Die Sünde zürnte. «Und du fürchtest dich! Nur Könige haben den Muth zu mir. Bettler sind feig.»

Sie neigte sich der Schlange. Die wand sich zwischen den Rosen hindurch, bäumte sich hoch empor und liess den Kopf auf die Schulter der Sünde fallen. Sie gürtete sich um den weichen Frauenleib, umkettete ihn noch einmal, eingewachsen in den Schlangenring stand die Sünde vor dem Knaben. Da däuchte sie ihm herrlicher als zuvor und sein Herz strahlte aus seinen morgenlachenden Worten.

«Ich bin nicht feig. Ich habe Muth, einen grossen Riesen umzubringen. Ich werde mit meinem Haselstecken die grüne Schlange erschlagen. Aber erst werde ich dich küssen!»

Er ersprang die Rosenstufen und heftete über die Schlange hinweg die jungen Arme um ihren Nacken. Er streifte über ihre Lippen hin und her und suchte ihren Athem in sich zu haschen. Aber sie wehrte sich und wehrte ihm, sie wollte ihn nicht küssen, sie schauerte in Menschenmitleid und Menschenangst, und das Mitleid wurde wieder zur Sehnsucht und die Angst zum Begehren und Verlangen und sie stürzte ihren heissesten Todeskuss auf seinen bittenden Mund.

Zwischen ihren eng aneinander gedrängten Leibern presste sich wie ein rinnender Wassertropfen der Schlangenrachen hinab und biss den Knaben in's Herz. Er schrie nicht, aber er wurde bleich in den rothen Wangen. «O», sagte er, «du hast mir weh gethan.» Und mit seinen beiden sterbenden Händen erwürgte er die Schlange, dass ihre feuchten Ringe von den Schultern der Sünde herabfielen. Dann stürzte er zurück, hinunter, auf den Perlmutterboden der Halle. Er schaute noch einmal empor in ihre Nachtaugen:

«Ich liebe dich.»

Er lächelte und war todt.

Da hüllte die Sünde ihr langes Haar über die Brust und weinte.

Die letzte Sonne ging aus dem Tempel. Der Himmel erblindete in graufarbigen Schleiern. Späte Abendpilger kamen in die mondlichte Halle. Sie fanden den todten Betteljungen mit dem Haselstecken in der Faust, mit zwei kleinen Blutstropfen auf der Brust, und sahen in seine gebrochenen Augen und suchten das Geheimnis darin. Aber sie fanden es nicht.

Er hat die Sünde nicht gesehen, sagten sie.

Auf dem verwelkten Thron lag die erschlagene Schlange. Die schwarze Königin war verschwunden.





Franz Stuck pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Sünde.





Arnold Böcklin pinx.

Frühlingstag

Radirung im Verlage von Fritz Gurlitt in Berlin.




1868 – 12. November – 1893.
Herrn Hofrath Edgar Hanfstaengl
widmen dieses Blatt zur Erinnerung an die
Feier seines 25 jährigen Inhaber-Jubilaen
des Kunstinstitutes
Franz Hanfstaengl
als ein Zeichen ihrer treuen Gesinnung
die Beamten und das technische Person
des Institutes.
München
New-York



Ein Jubiläum.

Am 12. November 1893 feierte Hofrath *Edgar Hanfstaengl* das 25jährige Inhaberjubiläum der Kgl. Bayer. Hofkunstanstalt Franz Hanfstaengl zu München.

An diesem, für den Jubilar wie für das Institut, hochbedeutenden Gedenktage ziemt es unserer Kunst-Chronik, dass sie einen kurzen Rückblick auf die grosse Entwickelung eines Unternehmens werfe, welches namentlich während der Inhaberschaft *Edgar Hanfstaengl's* in hervorragender Weise sich entfaltet hat.

Die Firma Franz Hanfstaengl wurde im Jahre 1833 von Franz Hanfstaengl, einem hochbegabten Künstler, dem Vater des Jubilars, begründet. Franz Hanfstaengl's erste Arbeiten erstreckten sich auf lithographirte Portraits und grössere in gleicher Manier hergestellte Kunstblätter für Kunstvereine etc. Diese Arbeiten haben den Namen Hanfstaengl schon damals in weiteren Kreisen bekannt gemacht und sind heute noch als Musterleistungen auf dem Gebiete der lithographischen Kunst hochgeschätzt. Aber die eminente Schaffenskraft des Begründers des Hauses wagte sich bald an eine für jene Zeit, in der es noch an allen die Zeichnung erleichternden Hilfsmitteln gebrach, über welche der reproducirende Künstler heute zu verfügen vermag, riesenhaft erscheinende Aufgabe, nämlich die Vervielfältigung der Dresdener Galerie auf lithographischem Wege. In verhältnissmässig kurzer Zeit, im Zenith seiner Schaffenskraft stehend, bezwang Hanfstaengl dieses aus 190 auf Stein gezeichneten Bildern bestehende Riesenwerk und dokumentirte damit ein künstlerisches Können, welches die Bewunderung und Anerkennung seiner Zeitgenossen erringen musste. Nicht zum geringsten Theile hat diese vortreffliche Publikation, welcher die beste Lebenszeit eines ganzen Mannes geweiht war, dazu beigetragen, das Renommée dieser Gemäldesammlung weiter auszubreiten und überhaupt den Sinn und das Verständniss für die Werke der Alten mehr und mehr zu entwickeln. Daneben fand Franz Hanfstaengl noch Zeit, sich sowohl fortgesetzt der Zeichnung von Portraits auf Stein wie galvanographischen Arbeiten, wozu das bekannte meisterhafte Blatt Flüggen: «die Prozessentscheidung» zu zählen ist, zu widmen.

Nachdem in den fünfziger Jahren die Photographie immer mehr Einfluss auf die Portraitherstellung gewann, wandte Franz Hanfstaengl dieser neuen Sonne der vervielfältigenden Kunst seine volle Aufmerksamkeit zu, in richtiger Erkenntniss der grossen Tragweite, welche diese geniale Erfindung auf die vervielfältigende Kunst für alle Zukunft gewinnen möchte. In seinem Sohne *Edgar*, der sich inzwischen in der Welt umgesehen hatte und von weiten Reisen, die sich bis China erstreckten und als deren Frucht u. A. ein für die Ethnographie und Länderkunde damals werthvolles photographisches Werk «China und der Osten» entstand, zurückkam, fand er einen eifrigen, von neuem universellen Standpunkte aus die Entwickelung des Institutes anstrebenden Mitarbeiter. Es gelang Beider Bemühen, auch auf photographischem Wege dem Atelier Hanfstaengl den Ruf eines ersten Portraitateliers zu erringen, so dass es für den München besuchenden Fremden programmgemäss wurde, sich aus demselben sein Portrait mitzunehmen.

Am 12. November 1868 übergab Franz Hanfstaengl seinem Sohne *Edgar* das Institut, um den Abend seines an Arbeit und an Ehren reichen Lebens mehr künstlerischen Liebhabereien widmen zu können; er konnte nur wenige Jahre — er starb 18. April 1877 — dieser Ruhe sich erfreuen.

Mit diesem Wechsel trat eine neue Aera für das Haus ein, welche Hand in Hand ging mit der grossen Entwickelung der bildenden Künste in Deutschland und besonders in München. Hatte die Photographie bis dahin ganz Hervorragendes geleistet in ihrer Anwendung auf Portrait und Landschaft, deren Resultate grösseren oder geringeren künstlerischen Werthes noch mehr von der individuellen Begabung des Photographen abhingen wie heutzutage, wo es die Trockenplatte und das Rufungsrezept fast Jedem möglich macht, ganz leidliche Erfolge zu erreichen, so lag doch die photographische Technik in ihrer Anwendung auf weitere Gebiete, so namentlich in Anwendung auf die Reproduktion von Oelgemälden etc. in Deutschland in den Anfangsstadien. *Edgar Hanfstaengl* betrachtete es als hauptsächliche Aufgabe seiner Anstalt, die Photographie der Reproduktion von Gemälden immer dienstbarer zu machen; er konnte sich der Durchführung dieser Pläne umsomehr widmen, als er für das Porträtfach in seinem Bruder Ernst eine künstlerisch veranlagte Kraft zur Seite hatte. Manch' technische Schwierigkeit in Bezug auf Beleuchtung und Farbenbeherrschung stellte sich entgegen und war zu überwinden; aber schon nach kurzer Zeit hatten die Hanfstaengl'schen Reproduktionen die allgemeine Schätzung des Künstlers und Kunstfreundes, trotz der namentlich aus Frankreich stark herüberwehenden Luft, sich zu erwerben vermocht und in dieser Vervollkommnung ist es immer weiter vorwärts gegangen.

Mit der Entwickelung der deutschen Kunst, besonders der Münchener Piloty-Schule, hatte sich, wie schon erwähnt, dem Hanfstaengl'schen Verlage eine Fülle von Thätigkeit und Vielseitigkeit erschlossen. Die vortrefflichsten Schöpfungen dieser Periode wie der späteren Kunstbewegungen haben ihre Vervielfältigung daselbst gefunden, so dass die «Galerie moderner Meister», unter welcher Flagge die Werke der zeitgenössischen Malerei veröffentlicht wurden, zu der imposanten Ziffer 8000 angewachsen ist. Berücksichtigt man, dass ungefähr jedes dieser 8000 Sujets in durchschnittlich drei verschiedenen Formaten und diese wieder in verschiedenen Reserven vorgesehen wurden, so ergiebt sich leichtlich die respektable Summe von 30000 Negativplatten. Diese umfangreiche Kollektion bildet denn auch für alle Zukunft das getreueste Spiegelbild des künstlerischen Schaffens der letzten 25 Jahre in Deutschland; die publizirten Werke, auch nur nach deren Autorennamen, zu nennen, würde zu weit führen und kann nur konstatirt werden, dass viele der hervorragendsten Künstler der Gegenwart mit der Summe ihres Schaffens im Hanfstaengl'schen Verlage vertreten sind.

Wie auf dem Gebiete der modernen Kunstreproduktion die Firma Hanfstaengl eine dominirende Stellung sich errang, so hat sie sich auch bezüglich der Vervielfältigung von Werken alter Meister direkt nach den Originalen in die erste Reihe zu stellen gewusst. Die umfassenden Publikationen der Gemäldegalerien zu München, Berlin, Dresden, Cassel, Amsterdam, Haag, Brüssel, Haarlem, die Schätze in Buckingham Palace und Windsor Castle in London, wie der Liechtenstein-Galerie zu Wien, legen das beste Zeugniss hierfür ab. Die Hanfstaengl'schen Reproduktionen der modernen wie alten Schulen sind fast sämmtlich in unveränderlichem Kohledruck, welcher unter Anwendung eines dem Institute eigenthümlichen isochromatischen Aufnahmeverfahrens hergestellt wird, ausgegeben und als Bestes ihrer Art allgemein geschätzt.

Um das Kohledruckverfahren, welches zu den empfindsamsten aber auch edelsten Vervielfältigungsmitteln gezählt werden darf, der höchsten Entwickelung zuzuführen, war die Einführung eines grossen maschinellen Fabrikationsbetriebes nothwendig geworden. Die in grossem Stile geschaffene Anlage, deren spezielle Ueberwachung Hofrath *Edgar Hanfstaengl* sich besonders angelegen sein lässt, kann als eine Mustereinrichtung bezeichnet werden, welche ihresgleichen an Ausdehnung und Präzision nicht hat.

Neben dem Kohledruckprozesse werden alle übrigen bekannten technischen Vervielfältigungsmethoden, soweit sie sich für Anwendung in grossem Stile eignen, in zumeist dem Institute eigenthümlichen Manipulationen, ausgeübt. So die einen Ersatz für Stich oder Radirung bildende *Photogravure* (Kupferätzung) in anerkannt künstlerischer Vollkommenheit — man betrachte neben den zahlreichen Blättern der modernen Kunst die neuesten Kupferätzungen nach Dürer-, Rembrandt-, Hals-Originalen und das, in seiner frappirenden Originalwirkung alles nach diesem Kunstwerke Vorhandene in den Schatten stellende, grosse Blatt der Sixtinischen Madonna. — Dann die *Aquarellgravure,* welche in getreuester Uebersetzung den Farbenzauber des Originals wiederzugeben sich zur Aufgabe macht und sowohl in ihrer Anwendung bei Herstellung von grossen Einzel-

blättern wie in Bezug auf Prachtwerkpublikationen die vervielfältigende Kunst auf weitere neue Bahnen geleitet hat. Auch die rascheren und allgemeinerer Anwendung gewidmeten Reproduktionsmittel als da sind *Lichtdruck, Autotypie* und *Zinkographie* (Buchdruckverfahren), werden in ausgedehnter Weise zur Ausführung gebracht.

In dieser stetigen Entwickelung ist die Firma Franz Hanfstaengl, welcher im Jahre 1891 die Ehre zutheil wurde, zur Kgl. Bayer. Photogr. Hofkunstanstalt ernannt zu werden, in dem Zeitraume eines Vierteljahrhunderts zu einem Welthause vornehmster Bedeutung · und zum vielseitigsten Kunstinstitute der Welt überhaupt herangereift. Die in London und New-York bestehenden Filialen sorgen neben dem Münchener Stammhause mit kräftigem Flügelschlage dafür, dass die Schöpfungen deutscher Kunst und deutschen Geistes in alle Welt getragen werden.

Hofrath *Edgar Hanfstaengl* aber, dem gelegentlich dieses Jubiläums die wärmsten Glückwünsche von Nah und Fern entgegengebracht wurden, durfte an diesem Ehrentage mit Stolz und freudiger Genugthuung auf ein Vierteljahrhundert erspriesslichsten Wirkens zurückblicken, beseelt von dem Bewusstsein, einer der vornehmsten kulturellen Aufgaben der Gegenwart seine ganze Kraft und seine Talente gewidmet zu haben.

D. Bischoff.



Die Akademie.

Von

KARL RAUPP.

Bei den revolutionären Tendenzen der modernsten Kunstrichtung, bei der Verneinung alles dessen, was seither in den Zielen der bildenden Kunst als erstrebenswerth gegolten, wird gar häufig auch der vornehmsten Bildungsanstalt für den angehenden Künstler, der Akademie, das Urtheil gesprochen. Eine der vernichtendsten Bezeichnungen unserer Kritik ist der Ausdruck «akademisch», das heisst mit anderen Worten «herkömmlich, veraltet, zopfig, langweilig, schablonenhaft!» Alle diese liebenswürdigen Begriffe lassen sich in dem Worte «akademisch» vereinigen.

Solche, meist recht gedankenlos ausgesprochene, proklamirte Schädlichkeit der akademischen Ausbildung erzeugt dann von selbst den Wunsch, die Ursache all' dieses Uebels aus der Welt zu schaffen, die künstlerische Individualität durch Aufhebung jeder staatlichen Förderung oder Bevormundung frei von allen Fesseln sich entwickeln zu lassen.

Wohin dies führt oder führen kann, sieht jeder, dem die Verhältnisse den Einblick gestatten, nur allzu deutlich.

Von diesen lockenden Lehren angezogen, verlässt der Kunstjünger jetzt vielfach vor vollendetem Studiengang die Akademie und beginnt in einem freien Atelier nach eigener Façon die künstlerische Zukunft sich zu erobern.

Ohne selbständiges Urtheil, mit unzureichendem, unfertigem Können ausgerüstet, auf die unsichern, sich widersprechenden Urtheile der gleichaltrigen Freunde nur angewiesen und besonders unter den verwirrenden Eindrücken der sich drängenden Ausstellungen, in welchen dem Anfänger nur die Extravaganz imponirt, geht so manches anfänglich schöne Talent hoffnungslos zu Grunde.

Jeder bedeutende Künstler, es gehört dies fast immer zu dessen Biographie, ist von irgend einer Akademie als talentlos bezeichnet worden. Manchesmal trifft dies auch zu und man sollte glauben, dass eben doch die schon erwähnte Pedanterie und eingerostete Schablone solcher Behörden die Schuld an solchem Ausspruch trage. Allein der Studirende, der sich in eine bestimmte Schule zur Vorbereitung aufnehmen lässt, darin recht herzlich schlechte, nehmen wir an, figürliche Studien verbricht, kann dennoch eine bedeutende Begabung für die Landschaft oder das Thierfach besitzen; es ist begreiflich, dass seine der Akademie nur bekannten Leistungen dies nicht verrathen haben.

Als Nachfolger Professor Strähuber's war mir eine zeitlang der Antikensaal der Münchener Akademie übertragen worden. Einer meiner Schüler, ein junger Pole, stümperte jammervoll an den armen Antiken herum, mir und ihm zur Qual. Es war gut, dass er häufig fehlte und endlich ganz ausblieb. Bald darauf sah ich hinter den Scheiben einer bekannten Kunsthandlung ein Bild in blitzendem Goldrahmen, das den Namen des unglückseligen Antikenschülers trug. Ich traute meinen Augen kaum, — die bekannte polnische Winterlandschaft mit schmutziger Landstrasse, ein aus dem Bilde herausjagender bespannter Schlitten in möglichst grasser photographischer Verkürzung, das polnische Bilderrezept nach bekannten guten Mustern! Allerdings, das fachmännische Auge durchschaute sofort das Geheimnis der Herstellung, aber in seiner Erscheinung war das Bild entschieden dem Kunsthändler eine brauchbare Waare. Fand das Bild alsdann vielleicht Aufnahme in einem photographischen Kunstverlage, so hatte sich der Antikenschüler mit einem Male unter die «modernen Meister» geschwungen und das Recht, auf die Akademie, deren Schädlichkeit und Unterdrückung der Künstlerindividualität zu schimpfen.

Es ist nicht zu leugnen, der Akademie des vorigen Jahrhunderts und der Zeit der klassischen Periode unter Cornelius sind die Vorwürfe der Einseitigkeit und des kunstlerischen Zwanges nicht zu ersparen. Die ganze Kunstanschauung des 18. Jahrhunderts erklärt die manieristische, schablonenhafte Art, welche den Kunstunterricht dieser Zeit kennzeichnet. Unter Cornelius herrschte der Stil, die Kontur, unter Aufgabe aller rein malerischen Bestrebungen.

Die Antike, der Akt und die Draperie füllten das Programm der damaligen Lehre aus. Eine Ausbildung in der Farbe erschien unnöthig. Hatte man ausstudirt, war der Künstler fertig, so gewöhnte man sich damals noch ein wenig das Malen an!

So kam es denn, dass, als der Drang nach malerischer Ausbildung die strebende Jugend mehr und mehr ergriff, diese nach Antwerpen zu wandern gezwungen war, an dessen Akademie unter Wappers besonders Dykman's Schule die Maltechnik zu einer in Deutschland noch völlig unbekannten Vollkommenheit ausgebildet hatte.

Die einstmalige Akademie war eben auch nur der Ausdruck ihrer Zeit und genügte den Ansprüchen, welche die herrschende Kunstanschauung an dieselbe stellte. Deren Bestrebungen sind selbstverständlich nicht minder von bestimmenden Einfluss auf den Unterricht gewesen, als es die heutige malerische Anschauung auf die gänzlich veränderte Lehrweise der modernen Kunstschule jetzt ist. Wenigstens da, wo sich, wie in München, ein vielgestaltiges Kunstleben dominirend geltend macht.

Aber ist es billig und vernünftig, die staatlichen Kunstbildungsanstalten als überflüssig zu verdammen, weil einzelne Künstler ohne deren stützende Hilfe Bedeutendes geleistet haben? Oder weil bei führenden, hervorragenden Geistern in der späteren Eigenart ihres Schaffens nichts an deren einstigen Studiengang erinnert? Ein solcher Eiferer z. B. verdammt in der «Zukunft» frisch und fröhlich allen akademischen Unterricht. «Fort mit Perspektive, Anatomie, Kunstgeschichte und Antike!» ruft der Kenner unserer Akademien dann weiter, «überflüssiger Kram, der den naiv studirenden Kunsteleven fortan nicht mehr belästigen soll». Der Autor ist wohl kein Künstler und nimmt vielleicht das rabulistische Raisonement seiner modernen Freunde für baare Münze! Es scheint ihm nicht völlig klar zu sein, dass Perspektive und Anatomie das künstlerische Studium vor der Natur erleichtern und eine Unkenntnis dieser Hilfsfächer die Ausführung gar mannigfacher malerischer Aufgaben scheitern lassen würde.

Kein wirklicher Künstler wird die Zwecklosigkeit dieser Lehrfächer bejahen. Allerdings, eine allzu breit angelegte Perspektive und Projektionslehre wie eine wissenschaftliche, medizinische Anatomie ist darunter nicht zu verstehen. Für letztere vor allem genügt ein durch zeichnerisches Studium erlangtes anatomisches Verständnis des Knochen- und Muskelbaus. Und warum soll dem jungen Maler der Blick in die Entwicklung vergangener Perioden seiner Kunst verwehrt sein?



Cuno von Bodenhausen pinx.

Frühlingstraum.





Augusto Corelli pinx.

Italienische Hochzeitsfeier.



Doch wohl nur desshalb, damit sein Glaube an die allein seligmachende Grösse der modernen Götter nicht alterirt werde?

Ich vermöchte sonst wahrhaftig keinen Grund einzusehen!

Allgemeine Bildung müsste nach dieser Theorie der Kunstausübung schädlich und das Wort, das die Kunst als die feinste Blüthe der Kultur bezeichnet, alsdann kaum zu begründen sein. Die Akademie bietet in ihren Einrichtungen und Sammlungen, in ihrer Bibliothek und ihren sonstigen Lehrmitteln den Studirenden, welche sich ja aus allen Lebenskreisen zusammen finden, Gelegenheit zur Weiterbildung, d. h. für den, der sich weiter bilden will; als Hochschule kennt sie keinerlei Zwang und allen zur Fahne der eben gehörten Anschauung Schwörenden ist es unbenommen, die schädlichen Einrichtungen zu fliehen. Sicher aber ist es die Aufgabe einer richtigen Kunstlehranstalt, dem werdenden Künstler alle jene Bildungsmittel zu bieten, die ein höher strebendes Talent zur Erreichung der gesteckten Ziele unbedingt bedarf und welche ihm der frühere Lebensgang mehr oder weniger versagte.

Das figürliche, künstlerische Studium benöthigt in erster Linie der staatlichen Hilfsmittel zur Ausbildung. Ein gründliches Studiren nach dem lebenden Modell und was damit zusammenhängt, ist für den unbemittelten Kunstjünger unter den heutigen Verhältnissen fast ausgeschlossen. Die umfassenden, hierzu nöthigen Einrichtungen vermag der Einzelne sich nicht zu beschaffen. Privatschulen dagegen, grösstentheils der Vorbereitung für die Akademie dienend, werden immer, ganz abgesehen von dem damit verbundenen, weit höheren Geldaufwand für den Schüler, in den nothwendigsten Einrichtungen weit hinter der Akademie zurückstehen müssen.

Einen Haupttheil des Lehrprogramms der Akademie ergeben die technischen Schulen, das Zeichnen nach der Natur, der Akt und das Malen nach der Natur. Auf der Münchener Akademie wird in der sogenannten «Naturklasse», eine merkwürdige Bezeichnung allerdings, der Studienkopf und der lebensgrosse Akt zeichnerisch studirt. Die genaue Kenntnis der Form, das Verständnis in der zeichnerischen Wiedergabe wird hier in erster Linie betont, die malerische Erscheinung im Ganzen, in Licht, Schatten und Tonwirkung aber nicht minder vollständig dabei zum Ausdruck gelangen müssen. Das darin geübte Auge geht beim Malen leichter und sicherer der farbigen Wirkung nach. Der Abendakt hat die Aufgabe, den menschlichen Körper in seinen Verhältnissen und Bewegungen rasch und sicher kennen und auffassen zu lernen. Es wird dies erreicht durch möglichst einfache zeichnerische Behandlung, bei welcher eine lebendige Kontur mit einfacher Angabe des Formverständnisses wie der Hauptmassen in Licht und Schatten einer hier unnöthig weitgetriebenen plastischen Wirkung in Schwarz und Weiss vorzuziehen ist. Der Individualität des Schülers sollte die Behandlungsart der Ausführung schonend überlassen, dessen Handschrift immer sichtbar sein.

Gleichmässigkeit der Arbeiten einer Schule darf in der Erscheinung sich nur bis zu einem gewissen Grade geltend machen. Jedenfalls nicht mehr als das gleiche Modell und dieselben Beleuchtungsbedingungen dies erklärlich erscheinen lassen. Eine darüber hinausgehende Gleichartigkeit dokumentirt stets eine über das erlaubte Mass geübte Beeinflussung des Lehrers. Die Münchener Akademie löste vor mehreren Jahren schon den Antikensaal als Lehrmittel für den Anfänger auf. Die Erfahrung zeigte das geringe Verständnis des Studirenden gegenüber der Formvollendung dieser classischen Vorbilder; ein Verständnis, das ja nach vorangegangenem Naturstudium in Wirklichkeit erst zu erwarten ist. Der Schüler begreift vor diesem Studium nur das äusserliche der stilisirten, übersetzten Form der Antike, welches ihm dann eher hinderlich als förderlich vor der lebendigen Natur wird.

Zudem ist der naturalistische Zug unserer Zeit, beim jüngsten Anfänger fühlbar, einem Festhalten bei der Antike nicht günstig. Wird auch vielleicht des Schülers Blick geschärft für die Verhältnisse des menschlichen Körpers durch vorheriges Zeichnen nach antiken Figuren, so darf man doch fragen, ob dieser Vortheil, der ja auch vor der Natur erreicht wird, den Zeitverlust aufwiegt, den der Antikensaal dem Studirenden seither gekostet.

Eine weit wichtigere Stelle für die Ausbildung des Künstlers gebührt der sogenannten «Komponirschule», richtiger «Meisterschule» genannt.

Die Pariser Akademie kennt diese Einrichtung nicht. Dieselbe wird daher auch in München vielfach angegriffen. Aber gerade dieser Erweiterung unserer Akademie verdankt die Münchener Kunststadt einen sehr wesentlichen Theil ihrer Entwicklung. Man erinnere sich

nur an Piloty's Schule, aus welcher Münchens klangvollste Namen hervorgingen. Und heute wie damals ist's der Boden, aus dem die junge Kraft der Münchener Schule herauswächst. Die endgiltige praktische Bethätigung des erlangten Könnens zeitigt die Komponirschule.

In den Vordergrund wird hier die Individualität des jungen Künstlers gestellt, er hat dann auszugeben, was in ihm liegt und was er aus dem seither Gelernten zu machen versteht. Eine eigenartige, kraftvolle, künstlerische Anlage tritt hier bereits in ihren ersten Schöpfungen unverkennbar zu Tage, sie nützt des Lehrers stützende Leitung begreiflicher Weise weit selbständiger aus, als es einem, noch mit sich unklaren, noch schwankenden Wollen, das sicherer Anlehnung dringend bedarf, gelingt. Bei Letzterem ist denn auch der so viel geschmähte überwiegende Einfluss des Lehrers sichtbarer und das Schulbild fertig. Ist dies denn aber ein Unglück? Doch nur dann, wenn der unverkennbare Stempel des Meisters allen Schöpfungen seiner Schüler dauernd und gleichmässig aufgedrückt erscheint.

Da aber, wo die eigene Schaffenskraft nur noch nicht geweckt ist, wird sie mit dem ersten, unter thätigster Mitarbeit des Lehrers vollendetem Bilde erwachen, von Werk zu Werk die Individualität schärfer hervortreten, der Schüler sich klar werden, was zum Bilde gehört und was sein künstlerisches Ziel und Ideal einmal sein wird.

Mag dann später des Schülers Schaffen diametral dem seines einstigen Meisters entgegenstehen, die Hilfe, die der Emporklimmende bei den ersten Schwierigkeiten seiner selbständigen Schöpfungen in den Unterweisungen seines Lehrers fand, hat ihm über sonst unübersteigliche Schwierigkeiten hinübergeholfen, ihm den Weg abgekürzt und geebnet, mehr als derselbe vielleicht selbst ahnt und mit Dank anzuerkennen sich verpflichtet fühlt.

Die modernen Anschauungen in der Kunst, jeder Autorität den Krieg erklärend, lassen denn auch des betreffenden Verfassers gewagte Behauptung verstehen, «der junge Künstler lernt nur durch die Ausstellungen!»

Die äusseren Einwirkungen eines grösseren Kunstlebens sind gewiss von anregender Förderung auf die Entwicklung eines angehenden Künstlers und vieles was von aussen kommt, gibt bei seinem Studium ihm den Anstoss zu fortschreitender Erkenntnis. Die alljährlichen Ausstellungen jedoch, wie wir sie jetzt in München haben, verwirren nur das unreife Verständnis, bringen mehr Aufregung als Anregung unter die studirende Jugend. «Den Kraftvollen unter den Künstlern fällt heute die Erziehung zu». Gut, — wer garantirt uns dann aber, dass es nur die wirklich innerlich tüchtigen Leistungen auf den Ausstellungen sind, welchen die Jugend nachzustreben sucht und nicht meist die Augenblicksblender ohne nachhaltige Kraft mit ihren Extravaganzen und Modethorheiten, die heute glänzen in erborgtem Schimmer und morgen, übertrumpft von Anderem, vergessen sind. Wir sehen die Mode in der Kunst in unseren Ausstellungen wechseln wie in einem Damenkleidermagazin. Kein Wunder, wenn die Verwirrung steigt und das Kaleidoskop so verschiedenartiger Eindrücke gar manches hoffnungsvolle Talent auf sonderbare Wege führt, aus denen nimmer ein Ausweg zu finden.

Klar ist, dass die Akademie als künstlerische Hochschule des Staates ein gewisses konservatives Element in dem Wirrsal streitender Richtungen und Meinungen in der Kunst bildet, ohne dass die nothwendige Folge pedantische, veraltete und einengende Lehrprinzipien sein müssen. Die Münchener Akademie weiss sich auch von Letzterem vollständig frei, der scharfe Wind, der von aussen stets hereinweht, schützt davor und ein objektiver Beurtheiler der alljährlichen Ausstellungen der Arbeiten der verschiedenen Schulen wird schwerlich einen solchen Vorwurf daraus zu begründen vermögen. Die Einwirkung des Staates auf die künstlerische Bildung durch seine Anstalten gibt der Entwicklung des ganzen Kunstlebens die sichere Basis, die ihr die Zukunft verbürgt.

Die verbreiterte zeichnerische Fähigkeit hebt die Leistungsfähigkeit des ganzen Volkes auf jedem Gebiet der Kunst und des künstlerischen Gewerbes. Frankreich zehrt heute noch an den wohlthätigen Folgen der weitsichtigen Kulturpolitik seines Colbert, welcher in den staatlichen Kunstanstalten und Schulen den Grund zu der Jahrhunderte dauernden Herrschaft Frankreichs im Reiche des Geschmacks gelegt, damit die Welt der französischen Industrie dienstbar und sein Land reich gemacht hat.

Unsere Bilder.

Bilder schauen — es heisst durch die Welt fliegen; es heisst Märchen lauschen, wie sie Scheheresahde nicht buntfarbiger zu erzählen vermöchte. Es heisst, sich tragen lassen, rascher als der schnellste Blitzzug fährt, von dem Zaubermantel der Kunst, von Norden nach Süden, aus abendlichem Frieden in Strassen-Gewirr, aus elegantem Salon in niedere Sennhütte, von ernsten Schauern zu muthwilligem Lachen, vom Krankenbett in den Wald; zurück in's Mittelalter, in die Römerzeit, vom Sagenreich in die modernste Wirklichkeit. Eine Fluth von Eindrücken, die da an uns heranströmen in heftigem Wechsel; ein Jagen von Empfindungen, von Erinnerungen, von Fragen und Gedanken!

„Cuno von Bodenhausen: ***Frühlingstraum.*“**

Ein holdes Mädchengesicht von jenem Künstler, der so zart empfindet in unserer herbgearteten Zeit und der zum Liebling des Publikums geworden, nicht blos in Europa, auch über dem Ocean, — in zwei Welten, — weil er eine weichere, schönere Welt dichtet, weil er dem hungernden Gemüthe Märchen-Gestalten vorzaubert.

Ein zartblauer Himmel, eine schüchterne Sonne. Leises Zwitschern, leises Rieseln. Weisse Wölkchen schweben wie kleine beflügelte Engelsköpfchen, zart und rosig und silbergefiedert. Zuweilen unterbricht ein Mövenschrei die traumhafte Stille. Wie ein Pfeil zuckt die Frühlingsbotin durch die Luft; dann wieder Ruhe; nur das feine kosende Locken der Vögel.

Und in diesen erwachenden Keimen, in dieser von Lebensdrang durchzitterten Landschaft, in dieser Märzschwüle — eine junge Seele. Gleich einer Liebkosung streicht die weiche, milde Luft um die Wangen. Eine süsse Mattigkeit breitet sich über die Glieder. Unwillkürlich schliessen sich die jungen Augen: Wie dieser warme Frühlingshauch bestrickt und berauscht; wie er glühen und schaudern macht; wie er, mit Schöpfergewalt auch in der Mädchenbrust ein Neues weckt, ein geheimnissvolles, nicht in Worte zu fassendes Taumel-Gefühl — selige Wehmuth, hoffnungsvolle Sehnsucht.

Märzveilchen duften. Auf den Wiesen thaut die Sonne das letzte Winter-Eis im Schattenwinkel. Es pocht, es regt sich, es keimt und sprudelt ringsum in Lebensfülle.

Von der jungen Stirne aber fächelt der warme Hauch den Kindertraum.

So weit, so weit wird das Herz; aus all den leise flüsternden Stimmchen, selbst aus dem schrillen Mövenschrei klingt's wie eine beklemmende, bestürmende Frage «Erwach auch Du! Komm! O komm!»

Sie weiss nicht, wohin es sie ziehen will mit diesem mächtigen Drängen. Es lockt in die Ferne, fort, fort, mit den Wolken, mit den Vögeln, in ein weites Wunderland. Zugleich aber taucht doch auch aus naher Erinnerung ein junges Gesicht empor, ein Männerkopf mit warmen Augen, wohlbekannt und doch fremd, in wundersamer Verklärung; ein jähes Erschrecken, ein banges Glück pocht durch das Herz. Es ist, als spräche dieser Mund, bestrickender, glühender als das heimliche Flüstern: «Erwach auch du! Komm! O komm!»

Aus dem knospenden deutschen Frühling fort auf dem Zaubermantel in heisses südliches Leben.

„Augusto Corelli: ***Italienische Hochzeitsfeier.*“**

Es liegt Wärme, Leidenschaft, Farbe und Gluth schon in den zwei Worten.

Man fühlt ordentlich die Schwüle in dem menschenerfüllten Raum, in den ein Stückchen tiefblauen Himmels hereinleuchtet. Man meint den Lärm zu hören aus all diesen Kehlen, die so gewohnt sind zu singen und zu schreien, in den lebhaften offenen Lauten ihrer Sprache. Die Rosen auf dem Tische welken. Aber die Lippen glühen und die dunklen Augen brennen unter dem schwarzen Locken-Gewirr. Der Bräutigam flüstert seinem jungen Weib verliebte Worte in's Ohr. Aber er ist nicht der Einzige, der liebt und schmeichelt und bittet und einem heissen Blicke begegnen möchte. Die Schönste jedoch, mit den tollsten Augen trinkt einem fernen Glücke zu und winkt es heran mit lachenden Lippen. Der Brautvater gibt sich mit dem Behagen des Alters dem Genuss einer köstlichen Birne hin und kümmert sich nicht um das lose junge Volk, dessen Flüstern und Kichern und Lachen die Stimme des Festredners verschlingt, der das feierliche Hochzeits-Carmen vorträgt. Am Ende der Tafel sinnt ein Anderer, nachdenklich und mühevoll, auf seinen Trinkspruch. Gravitätisch, ernst und strafend schaut eine verblühte Schöne neben ihm unter ihrem weissen Kopftuch hervor auf die übermüthigen jungen Gesichter in ihrer Reihe. Glühende Lebensfreude, sorgloses Augenblicks-Glück strömt in feurigen Wellen über die Festtafel hin; aus den Chianti-

Flaschen, aus den Gläsern steigt ein leiser Taumel empor und fliegt durch den lauten, heissen Raum, als wäre Dyonisos, der alte Gott wieder mächtig geworden in seinem schönen Bereich.

Hinaus in's Freie! Wir wandern rasch. Stille Bäume; eine einsame, ernste Landschaft.

„**Gilbert von Canal:** *Landschaft.*"

Durch weisse Wolken flimmert die Sonne. In einem Tümpel spiegelt sich Gestein, ein morscher Baumstamm, das Ufergestrüpp, von Lichtfunken durchsprüht. Sonst nur Grün, Grün in allen seinen Tönen und Abstufungen, herrliches Blättergewoge und der Duft der Einsamkeit. Das grosse beredte Schweigen der Natur liegt über den Wipfeln.

«Und aus Fels, aus Baum, aus Fernen
Lesen wir die alte Keilschrift,
Die der Haufe nie versteh'n mag,
Das Gesetz des ewig Schönen.»

Eine Bewegung der Hand und wir sind aus der grossen Weltabgeschiedenheit in einen gepflegten Park versetzt vor eine winzige blonde Engländerin.

„**Edith Scannell:** *Die kleine Eva.*"

Der Apfel! Der Apfel!

Wie rosig er da oben hängt, wie lockend, wie nah! Aber die Aermchen reichen doch nicht hinauf. Sonst könnte sie wohl dem reizvollen Anblick nicht widerstehen. Sie müsste ihn holen, trotz des strengen Verbotes. Der Apfel, den sie nicht haben soll, nicht haben kann, er schmeckte gewiss so süss, viel süsser als jeder andere. Sie vermag die Aeuglein nicht abzuwenden von der verbotenen, verführerischen Frucht. Die schöne Puppe hängt ganz vergessen in der Hand, sträubt ihre Flachshaare und wird im nächsten Moment zu Boden gleiten. Die Puppe ist langweilig. Ungeduldiges Verlangen, nutzlose Sehnsucht erfüllt das Herzchen. So geht's an. Und wenn dann die Kleine grösser wird, wenn die Arme ein bischen weiter reichen und immer noch das Versagte, das Verbotene lockt — dann gibt es böse, böse Geschichten. Ja, Ja, der Apfel! der Apfel!

Ein neuer Flug. Wir sind wieder im Süden.

„**Angelo Dall'Occa Bianca:** *Auf der Brücke.*"

Das Strassenleben, das ewige Wechseln und Wandern auf einer Brücke, es ist das perpetuum mobile einer Stadt; es ist die Fluth und Ebbe in einem Menschenmeer. Tausende laufen da hin und her, geputzt und zerlumpt, hungrig und übersatt, mit keckem Augenschlag oder mit fromm gesenktem Blick; der eine geht zu einem Taufschmaus, der andere auf den Friedhof; der eine zu einem Liebchen, das ihm lachend in die Arme fliegt, der andere zu einem stirnrunzelnden Vorgesetzten. Und nun gar im Süden, wo man nicht hastig durch den grauen Nebel hineilt, wie bei uns, wo man lebt auf der Strasse! Welche Fülle von Bildern, welches Kaleidoskop von wechselnder Farbe! Wenn auch die Damen die Hände in den Muff stecken, die Mädchen sich in ihre Tücher wickeln, wenn auch im Wind die Röcke fliegen, es wird hier dennoch stillgestanden und geplauscht. Die Frauen, die vom Einkaufen kommen, müssen sich die Stadtneuigkeiten erzählen, und es wird ihnen warm vor Neugier und vor Entsetzen über ihre bösen Nebenmenschen. Auch den Jungen wird es warm, wenn sie gleich mehr mit den Augen reden als mit den Lippen. Ein Geistlicher geht seines Weges und schaut nicht rechts und nicht links, damit er nicht sehen muss, was für Liebesthorheiten da wieder angezettelt werden; die elegante Dame mit der Zofe schreitet vorüber, ein dralles Kind auf dem Arm der hübschen Mutter lutscht vergnügt an seinem Brod; dahinter kommen ernster und würdiger ein paar Alte aus der Kirche. Die Sonne lugt ein wenig hervor, blitzt auf dem Wasser und umfluthet das bewegte Bild, die bunten Gestalten mit reizvollem Lichtzauber.

Ein neues Blatt!

„**R. Collin:** *Der Schlaf.*"

Die Kunst, die grosse Hexenmeisterin, hat einen Schleier emporgehoben und zeigt uns das Holdeste, das Berückendste, was die Erde kennt: einen zarten, rosigen Mädchenkörper, unverhüllte, jungfräuliche Schönheit.

Wie ein Feenkind liegt das schlanke, junge Geschöpf im Grün: die langen Haare strömen wie leuchtende Wellen um die süssen Glieder; das Händchen greift in die Luft, als wollte es haschen nach einem Traumglück, das vorüber fliegt.

Man meint zu sehen, wie die junge Brust athmet, wie Schmetterlinge über sie hingaukeln, in welchem Frieden sie da ruht, mitten in der Natur, — selber nur Natur, ihr schönstes Werk, eine grosse, herrliche Blume.

Es ist Frau Venus, die uralte, ewig junge, das Ideal der Schönheit, nach dem alle Künstler trachten, von dem alle Dichter singen: ein weisser Frauenleib in seiner schlanken Fülle, mit seinen weichen Wellenlinien.

Und Poesie webt um das hüllenlose Weib ihren Duft. Mit ihren geschlossenen Augen schlummert sie wie in Paradieses-Unschuld.



Gilbert von Canal pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Landschaft.





Edith Scannell pinx.

Die kleine Eva.



Sterzing an der Brennerstrasse als Studienort für Künstler und Kunstforscher

von

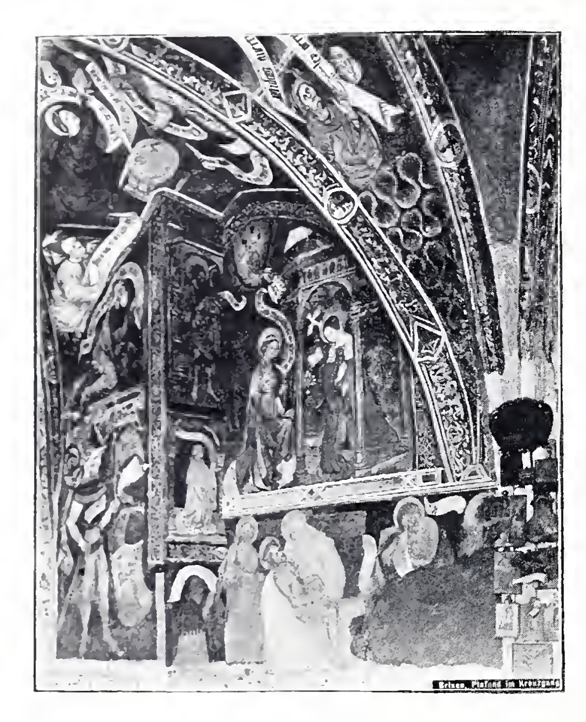
BERTHOLD RIEHL.

Es hat einen eigenen Reiz, an einem rauhen Apriltage, die uns am Nordhange der Alpen ja zahlreich genug bescheert werden, München zu verlassen, um den nächsten Morgen in Italien, wenn uns das Glück wohl will, bei lichtem, warmen Sonnenschein zu erwachen, in blumenreichen Gärten unter den herrlich blühenden Bäumen spazieren zu gehen. Die grossen Gegensätze von diesseit und jenseit der Alpen treten uns da in voller Schärfe entgegen, sofort wird sich das Verständniss dafür öffnen, dass in dem anders gearteten Land ein anderes Volk und durch dieses eine andere Kunst erwachsen musste, die durch den mächtigen Grenzwall der Alpen geschieden werden.

Aber auch die alte Art zu reisen, sich in Tagmärschen Italien zu nähern, hatte und hat ihre grossen Vorzüge, denn bei dem langsamen Zurücklegen des Weges sieht der aufmerksame Beobachter nicht nur die grossen Gegensätze, sondern er findet auch feine Uebergänge, er erfährt, dass, soweit die deutsche Zunge reicht, auch die deutsche Kunst geht, ja mitunter noch ein gutes Stück weiter, dass aber ihr eigenartiger Charakter in diesen Thälern, welche den Norden und Süden seit so alter Zeit verbinden, vielfach durch die Einflüsse italienischer Kunst bedingt wird, wie wir andererseits auf ächt italienischem Boden zuerst, wie etwa in Trient, noch manche Nachklänge deutscher Kunst finden, die wir weiter südlich vergeblich suchen würden.

Die erste Stadt, die wir auf unserer Wanderung nach dem Ueberschreiten des Brennerpasses betreten, ist Sterzing. Aber noch kurz ehe wir den interessanten Ort erblicken, fesselt unsere Aufmerksamkeit ein Bauernhaus rechts der Strasse, das zum Dorfe Ried gehört. Es ist ein einfaches, altes Haus, das aussen sehr schlicht und innen nur durch die niedrigen Thüren und Wölbungen von seinem Alter, durch den erheblichen Schmutz in den fast höhlenartigen Räumen von der Annäherung an Italien erzählt, und doch birgt das unscheinbare Haus ein beachtenswerthes Kunstwerk, das namentlich hier von Interesse, weil es uns sagt, dass wir auf der Wanderung nach Italien in eine neue Kunstsphäre eintreten. Am Südende der der Strasse zugekehrten Seite des Hauses nämlich sehen wir ein gutes Wandgemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, es stellt St. Christoph dar, wie er das Christuskind durch das Wasser trägt, und den heiligen Jakobus, der unter einem gothischen Baldachin steht. Die Bilder, die als malerische Zier eines Bauernhauses schon wegen ihres hohen Alters auffallen, sind keine gewöhnliche Bauernarbeit, wie sie ja die Häuser in Tirol und Bayern so massenhaft zeigen, sondern von einem geübten Maler, wohl aus der Schule von Brixen, ausgeführt. Sie weisen auf die zahlreichen Wandmalereien besonders des 15. Jahrhunderts hin, welche die Kirchen und Schlösser Südtirols innen und aussen bis zu den abgelegensten Kapellen schmücken und die sowohl durch die Volksthümlichkeit als auch durch die im Grossen und Ganzen weit höhere künstlerische Bedeutung der Wandmalerei dieser Gegenden gegenüber der des übrigen Deutschlands bereits italienische Einflüsse erkennen lassen.

Der Charakter dieser Wandgemälde auf deutschem Boden ist ächt deutsch und bleibt dies im Wesentlichen bis zur Sprachgrenze, gleichwohl lässt aber doch manches an ihnen die Anregungen italienischer Kunst erkennen, so schon an diesen Bildern in Ried der einfach grosse



Wandgemälde aus dem Kreuzgang in Brixen.

Stil und das Ornament des Rahmens, je weiter südlich wir kommen, desto klarer zeigt sich gerade in der Wandmalerei der Zusammenhang mit der italienischen Kunst. In Brixen und Umgebung ist derselbe schon nicht mehr zu übersehen und die grossen Folgen von Wandgemälden aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts in Bozen. Campill und Terlan deuten schon direkt auf Giotto's berühmte Fresken der capella dell'arena in Padua.

Ein Wandgemälde sagt uns zuerst und noch hoch am Brenner, dass wir auf dem Wege nach Italien einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen und in der Wandmalerei sehen wir auch beim weiteren Vordringen nach Suden am deutlichsten die wachsende Zunahme des Einflusses der italienischen Kunst. Dass gerade auf diesem Gebiete die Kunst Oberitaliens besonders nachhaltig auf die des Nachbarlandes wirkte, ist natürlich, denn auf ihm entfaltet sich ja in Italien, für diese Gegenden vor Allem in Padua, eine so hohe und eigenartige Kunstblüthe, die auf die Nachbarn, sobald sie diese imposanten Werke sahen, denen ihre heimathliche Kunst nichts Aehnliches an die Seite stellen konnte, einen mächtigen Eindruck machen mussten.

Wie acht deutsch aber sonst die gesammte Kunst an der Südseite des Brenners war, dafür bietet gerade Sterzing ein höchst interessantes Beispiel. Sterzing war, woran heute noch seine zahlreichen, stattlichen Wirthshäuser erinnern, die mehrfach noch hübsche alte Schilder zieren, ein beachtenswerther Sammelpunkt für das reiche Verkehrsleben an der Brennerstrasse. Das Eisackthal erweitert sich hier und nimmt eine Reihe kleiner Seitenthäler auf und mit der grossen Strasse, die über Bozen und Brixen heraufkommt, trifft hier der Saumweg zusammen, der von Meran über den Jaufenpass geht. Diese Lage begründet auch mit die grossen landschaftlichen Vorzüge Sterzings; das Thal in dem von waldigen Bergen umgeben das Städtchen so freundlich liegt, birgt durch die Einblicke in die nahen Seitenthäler, vor Allem durch den schönen Blick nach Westen auf die prächtige Gletschergruppe des Riednaun, eine ausserordentliche Mannigfaltigkeit in seinen landschaftlichen Bildern, und Jeder wird es leicht begreiflich finden, dass jetzt häufig Künstler das Städtchen zum Studienaufenthalt wählen. Aber nicht nur die Landschaft fesselt hier den Künstler, sondern vor Allem auch die alte Stadt mit ihren malerischen Motiven, sowie die beiden Burgen Sprechenstein und Reifenstein, und auch manches der hoch an den Bergen hinauf liegenden Dörfer wird ihn zu einem Besuche und zu Studien locken. Wer aber diese Denkmale alter Kunst poetisch und künstlerisch erfasst, in dem wird auch der Wunsch geweckt werden, etwas von ihrer Geschichte zu hören. Der Kunsthistoriker wird so naturgemäss zum Führer des Künstlers werden und dieser ihn dafür wieder zu seiner schönsten Aufgabe anregen, die Vergangenheit im lebensvollen, künstlerisch gerundeten Bilde zu sehen.

Kunstwerke ersten Ranges bietet Sterzing wenig, wie es ja auch nie eine Stadt von hervorragender Bedeutung war; was der Stadt aber für den Künstler, wie für den Historiker ein besonderes Interesse, einen eigenartigen Reiz verleiht, ist, dass die ganze Stadt mit ihrer Umgebung selten vollständig sich aus ihrer Blüthezeit im Ende des 15. und im 16. Jahrhundert erhalten hat. Nicht nur die Kirchen, sondern auch das Rathhaus und das Schloss, das Bürger- und Bauernhaus, nicht nur das Aeussere, sondern auch das Innere und gar manches Stück der alten Ausstattung dieser Gebäude ist aus jenen Tagen auf uns gekommen. Das Bild der alten, längst verflossenen Zeit wird dadurch ein selten lebendiges, in das wir uns in dem jetzt so friedlichen, stillen Thal gemüthlich hineinträumen können.

Sterzing ist keine alte Stadt, erst im Beginn des 14. Jahrhunderts wird es als «Städtlein» erwähnt und nahm

erst einen bedeutenderen Aufschwung, als Rudolph IV. 1363 die Verfügung traf, dass die Landstrasse durch die Stadt geführt werden dürfte.[1]) Die von Nord nach Süd ziehende Strasse bedingt denn auch die ganze Anlage der Stadt und weist dadurch auf den Grund ihrer Bedeutung, auf die Hauptquelle ihres Wohlstandes hin. Eine ordentliche Befestigung hat Sterzing offenbar auch im Mittelalter nicht besessen, es war keine Stadt, die, wie sie in Deutschland so zahlreich, oft erheblich kleiner als Sterzing, stolz auf ihr selbständiges Gemeinwesen, sich zur Vertheidigung eingerichtet hatten, sondern es war ein friedlicher Ruheplatz an der grossen Handelsstrasse. Im 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts aber erhielt es vor Allem auch durch den Bergbau im Pflersch- und Riednaunthal, sowie am Schneeberg erhöhte Bedeutung; der Bergmannshammer an den Thorbogen mancher Häuser oder die — wie auch im nahen Gossensass — über der Thüre eingemauerten Erzstufen erinnern heute noch an diese einst so ergiebige Erwerbsquelle, die seit dem Ende des 16. Jahrhunderts stark zurückging und im Ende des 18. völlig aufhörte, wodurch der Wohlstand der Stadt wesentlich litt.

Diese allgemeinen Grundzüge der Geschichte Sterzings sind auch für die Kenntniss seiner Kunstdenkmale wichtig. Aus dem frühen Mittelalter haben sich weder hier noch in der Umgegend Kunstwerke erhalten, auch aus dem 14. Jahrhundert weiss ich nur die interessante Steinfigur der Maria in St. Peter zu nennen. Die eben erst aufkeimende Stadt hatte zunächst für das Nöthige zu sorgen, erst nachdem sie eine gewisse Bedeutung erlangt, konnte sich im 15. und 16. Jahrhundert ein regeres Kunstleben entwickeln und dieser Zeit gehören daher auch die meisten und die interessantesten Kunstwerke der Stadt an. Die Hauptimpulse für sein künstlerisches Leben wird Sterzing wohl von Brixen empfangen haben, aber auch Einflüsse nordtirolischer Kunst machen sich geltend, worauf schon der Maler des ehemaligen Hochaltars der Pfarrkirche, Hans Mueltscher aus Innsbruck hinweist.

Bänke der Pfarrkirche in Sterzing.

Da die Hauptblüthe Sterzings, deren Bauten im Wesentlichen auch noch den Charakter des heutigen Städtebildes bedingen, in das 15. und 16. Jahrhundert fällt, so ist der eigentlich dominirende Stil die Spätgothik. Man sollte erwarten, dass mit der Annäherung an Italien die Renaissance früher Eingang gefunden und konsequenter aufgegriffen worden sei, es ist dies aber durchaus nicht der Fall, sondern ächt deutsch hält man hier und ebenso auch weiter südlich auf deutschem Gebiete noch tief in das 16. Jahrhundert hinein an der mittelalterlichen Weise fest und die italienische Frührenaissance findet hier keinen Boden. Erst in Trient treffen wir mit S. Maria maggiore (1520) eine bedeutende Frührenaissancekirche und in den Palästen der via larga und der via del teatro ächt italienische Profanbauten des 16. Jahrhunderts. Auf dem deutschen Sprachgebiet Tirols dagegen greift die Gothik in der Kirche wie im Rathhaus und im bürgerlichen Wohnhaus noch weit in das 16. Jahrhundert über, die Renaissance dringt langsam ein, zunächst in den dekorativen Formen und verbindet sich mit der Gothik zu jenem eigenartigen Mischstil, den wir die deutsche Renaissance nennen und der hier im Grossen und Ganzen genau denselben Cha-

[1]) Siehe den guten Führer: «Sterzing am Eisack», von Conrad Fischnaler. 3. Aufl. Sterzing 1892. W. Lübke gebührt das Verdienst, auf Sterzings Kunstschätze zuerst hingewiesen zu haben, durch seine Artikel in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1883 No. 208 u. 209, sowie durch wiederholte Erwähnungen in seinen Handbüchern; in verschiedenen Punkten, besonders in der Datirung und ästhetischen Würdigung der Sterzinger Holzplastik, sowie in der Annahme, dass einige der Grabsteine italienische Arbeiten seien, bedauere ich den Ansichten des von mir hochverehrten Gelehrten nicht beipflichten zu können.



Deckengemälde der Kirche in Wilten.

rakter trägt. wie etwa in Franken und Schwaben und auch zeitlich jenen gegenüber durchaus nicht vorauseilt. So baute man an der Kirche St. Paul in Eppan nach der Inschrift an einer der Fialen 1519 noch rein gothisch; die Bauzeit der unteren, spätgothischen Kirche in Kaltern ist gleichzeitig anzusetzen, da der Schlussstein des Chores die Jahreszahl 1517 zeigt; die Kirche St. Nikolaus in Kaltern aber mit ihren interessanten, spätgothischen Gewölbmalereien wurde laut Inschrift erst 1536 vollendet und die Gegend von Neumarkt an der Etsch weist noch eine stattliche Reihe gothischer Kirchen aus dem 16. Jahrhundert auf. Unter diesen Verhältnissen ist es leicht begreiflich, dass man in Sterzing 1524, wie die Jahreszahl an dem hubschen Erker des Rathhauses berichtet, noch gothisch baute.

So ächt deutsch in all' diesem die Kunst Sterzings ist, so merken wir andererseits doch an ihr, dass wir auf dem Wege nach Italien sind, denn auch die Architektur der Kirche und des Wohnhauses zeigen mehrfach italienische Einflüsse; aber diese Anregungen werden hier ebenso gründlich verarbeitet wie nördlich des Brenners, und die Stadt unterscheidet sich daher auf den ersten Blick nicht erheblich von den Innstädten Tirols und Bayerns, die uns heute noch bis hinunter nach Passau durch manche Reminiscenzen an italienische Art und Kunst so lebendig an dem Verkehr an der alten Strasse zwischen Deutschland und Italien erzählen. Schon als ein besonders anziehendes Beispiel dieser Gattung, noch mehr aber durch manche künstlerische und kunstgeschichtliche Besonderheiten gewinnt Sterzing ein weiteres Interesse.

Der bedeutendste Bau Sterzings, zugleich der, welcher den Beginn eines regeren Kunstlebens anzeigt und für dieses auch weiterhin einen gewissen Mittel-



Angelo Dall'Oca Bianca pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Auf der Brücke.



punkt bot, ist natürlich die Pfarrkirche, die auffallender Weise nicht in der Stadt, sondern gut fünf Minuten südlich derselben liegt, seitab der grossen Strasse an dem Weg nach dem Jaufen.

Die Pfarrkirche von Sterzing, deren niedriger Chor in den Jahren 1417—1450 gebaut, während das Schiff 1497 bis 1533 ausgeführt wurde, ist eine spätgothische, dreischiffige Hallenkirche. Der stattliche Bau gewinnt namentlich dadurch, dass die sehr schlanken Rundpfeiler weit auseinander gestellt sind, den Eindruck imposanter Leichtigkeit und Weiträumigkeit, den in verwandter Weise die Kirchen von Meran, die Hofkirche in Innsbruck, die Kirche zu Hall und als die bedeutendste dieser Gruppe die Pfarrkirche in Schwaz zeigen. Das Streben, möglichst weite, freie Räume zu gestalten, namentlich aber auch die weite Stellung der Pfeiler, weist auf italienische Einflüsse, die auch für die Bevorzugung der Rundpfeiler und der Hallenanlage massgebend waren. Dagegen ist das Streben, namentlich auch durch die bedeutende Höhe der Kirche zu imponiren, ächt deutsch, und diese Kirchen erhalten dadurch manchmal einen etwas widerspruchsvollen Charakter, der sich besonders in der übertriebenen Höhe der allzuschlanken Pfeiler ausspricht, wie z. B. in der Franziskanerkirche in Schwaz, und der offenbar auch auf einen Bau wie die Martinskirche in Landshut mit ihren übertrieben schlanken Pfeilern massgebend einwirkte, während die Frauenkirchen von München und Ingolstadt diese Gedanken selbständiger verarbeiten und in ruhigeren, kräftigeren Formen aussprechen.

Von gothischen Details hat sich an der Sterzinger Pfarrkirche wenig erhalten. Das Maasswerk zeigt sehr einfache, spätgothische Formen, die Rippen des Gewölbes wurden 1753 herabgeschlagen, als Adam Moelckh, der «academicus vienensis», die Decke mit schlechten Fresken versah. Die Rokokoumgestaltung der Kirche, von der auch die Kirchenbänke mit ihren originellen Löwen herrühren, ist, abgesehen von der eleganten Stukkverkleidung der Pfeilerkapitäle, nicht sehr gelungen, aber jedenfalls wirkte sie, wie gewöhnlich, doch weit besser als die äusserst schwache Neu-Gothisirung, die seit 1869 ausgeführt wurde.

Die Veränderungen, welche die Pfarrkirche im 18. Jahrhundert erfahren, weisen uns hinüber zur besten Leistung des Rokoko in Sterzing, nämlich zur nahe gelegenen Elisabethkirche im deutschen Haus, die ein ganz gutes Deckengemälde der Glorifikation der hl. Elisabeth besitzt, das Matthäus Günther malte. Matthäus Günther, der in Peissenberg in Oberbayern geboren wurde, hatte in München bei den Asam gelernt und lebte später in Augsburg, wo er auch als Akademiedirektor starb. Günther's Name begegnet uns wiederholt auf dieser Strasse nach Italien; in Rott am Inn (1763) und in Wilten bei Innsbruck (1764) treffen wir zwei seiner brillantesten Leistungen in der Freskomalerei; ein bedeutendes frühes Werk des Künstlers ist die Ausmalung der Klosterkirche von Neustift bei Brixen (1736), während sein Deckengemälde in der Pfarrkirche zu Gossensass (1751) und sein Kuppelbild in der Elisabethkirche in Sterzing zwar keineswegs zu seinen besten Arbeiten gehören, aber doch immerhin den gefälligen, flotten Rokokokünstler erkennen lassen, der entschieden weit über den einheimischen Malern dieser Zeit steht.

Die Kunst des Rokoko hat in Tirol, abgesehen von diesen Werken Günther's und der Jakobskirche in Innsbruck, welche die Gebrüder Asam aus München dekorirten, wenig Bedeutendes geschaffen; den Grund hiefür zeigt ein Vergleich des Domes zu Brixen, der ja



Hochaltar im Dom zu Brixen.

ein sehr stattliches Werk der Mitte des 18. Jahrhunderts ist und auf seine Umgebung entschieden Einfluss übte, mit der Kirche des Klosters Neustift.

Der Einfluss der schweren Formen des späten, entarteten Barocks Italiens war in diesen Gegenden — und zwar bis hinüber nach Innsbruck — zu mächtig, um die elegante Kunst des Rokoko aufkommen zu lassen. Sehr charakteristisch ist hiefür z. B. der Hochaltar des Domes zu Brixen, den Theodor Benedetti aus Mori ausführte und der eben so gut in S. Maria maggiore in Trient stehen könnte, wo wir eine Reihe verwandter Altäre treffen. Wie frisch und lebensvoll ist doch gegenüber dieser nüchternen, alternden Kunst im Dom zu Brixen, deren Fresken von Troger höchst unbedeutend und deren Ornamentmalereien durch Hieronymus Constantini aus Roveredo geradezu roh genannt werden müssen, die Dekoration der Kirche in Neustift, deren Fresken und Stukkaturen ächtes, feines Rokoko zeigen, wenngleich die letzteren da und dort den Einfluss der damals schwerfälligen italienischen Art erkennen lassen. Haben wir in dem italienischen Spätbarock, der den Charakter des Brixer Domes so wesentlich bedingt, eine absterbende Kunst, so sind dagegen jene Kirchen wie Neustift, bedeutender noch Wilten und in bescheidenerem Masse allerdings auch die Kirche des deutschen Hauses in Sterzing, so viel man auch an ihnen aussetzen mag, doch die Zeugen einer originalen Kunst, die eine eigenartige Schattirung des Stils ausspricht, die Zeugniss gibt von einem frischen, reichen Kunstleben, wie es sich damals an der Mündung der Brennerstrasse, in Munchen abspielte, die daran erinnert, wie sich die nordische Kunst im 17. und 18. Jahrhundert kräftiger und frischer als die italienische entwickelte.

Aber kehren wir zurück zur Sterzinger Pfarrkirche, die uns noch so manches von der Kunstgeschichte der Stadt und der Brennerstrasse zu erzählen hat. Beachtenswerth erscheint an dem Bau vor Allem die sehr zierliche plastische Dekoration des Südportals. Auf dem Thürbalken, neben dem das Sterzinger Stadtwappen und das Gerichtswappen von Freundsberg angebracht sind, meldet eine Inschrift, dass König Maximilian 1497 den Grundstein zu diesem Gebäude legte; im Bogenfeld über der Thur ist das Reichs-, das Tiroler- und Habsburger-Wappen angebracht und daruber sitzt Maria, die dem Kinde auf ihrem Schooss einen Apfel reicht.

Das zierliche Portal an der sonst doch nüchternen und massigen Kirche hat etwas überraschendes, aber solche Widersprüche finden sich mehrfach an den gothischen Kirchen Tirols. Gleich die Kirche des nahen Trenz, die, wie die meisten in weitem Umkreis, dem Ende des 15. Jahrhunderts, der eigentlichen Blüthezeit der Tiroler Kunst, angehört, besitzt am Portal eine ähnliche Marienfigur, und auch in Nordtirol finden sich verwandte Portale, z. B. in Landeck, und auch das der Kirche zu Seefeld mit seinen Reliefs aus der Geschichte des hl. Oswald mag in diesem Zusammenhang genannt werden. Im Allgemeinen ist der Charakter der Tiroler Gothik äusserst schlicht, nicht selten etwas nüchtern, was schon damit zusammenhängt, dass wir es hier ziemlich ausschliesslich mit spätgothischen Bauten und zwar meist mit solchen zu thun haben, die nur über bescheidene Mittel verfügen konnten. Aber selbst bei sehr unscheinbaren Dorfkirchen, oft noch in den abgelegensten, stillsten Thälern, welche damals gar keinen Verkehr hatten und die auch heute nur der rasch durchziehende Touristenschwarm besucht, zeigen die Kirchen zuweilen sehr fein profilirte Rippen, schöne Schlusssteine oder ein elegantes Portal, trotz aller Einfachheit des Ganzen, die hier Jeder sehr begreiflich finden wird, namentlich wenn er Wochen lang solchen Kirchen nachgeht und dabei gar manches Paar Schuhe seinen kunstgeschichtlichen Studien opfern muss. Tirol ist eben, was ja schon der ganze Charakter des Landes erklärt, nicht ein Land, das geeignet gewesen wäre, eine reiche, glänzende Kunst zu entwickeln, aber es ist ein Land, dessen schöne Natur in dem frischen Volk, das es bewohnt, ein offenes Auge für die Natur, ein warmes Herz für die Kunst erziehen musste. Grosse, glänzende Kirchen gothischen Stils, wie etwa am Rhein oder in Franken, wird man hier vergebens suchen, ebenso auch die zierliche Eleganz der schwäbischen Gothik; wer aber die ächte Volksthümlichkeit der deutschen Gothik studiren will, der wende sich nach Tirol, und gerade jene abgelegensten Kirchen, die, wenn sie nicht die Mittel zum künstlerischen Schmuck der ganzen Kirche hatten, wenigstens einen Theil liebevoll dekorirten, sie werden ihm am poesievollsten davon erzählen.

Das zierliche Südportal der Sterzinger Pfarrkirche hat durch einen Blick auf die in den benachbarten Thälern und auf den nahen Höhen liegenden Kirchen unsere Gedanken etwas seitab geführt, aber kehren wir zurück zu ihm und damit zur Steinplastik Sterzings.

Die Vermuthung liegt nah, dass Tirol im Mittelalter eine bedeutende Steinplastik besessen habe und wer die prächtigen Grabsteine der bayerischen Inngegend studirt, wird unwillkürlich auf den Gedanken kommen, dass diese Kunst wesentliche Anregungen aus Tirol empfangen habe. Es ist dies aber durchaus nicht der Fall, denn die ganze Brennerstrasse zeigt mit einziger Ausnahme der Brixner Grabsteine nur wenig und meist nur geringwerthige Steinplastik. Dieselbe fordert eben zu namhafter Entwickelung bedeutende Mittelpunkte, wie Regensburg, vielleicht auch Salzburg, die damals wichtigen Innstädte oder seit dem Ende des 15. Jahrhunderts auch München, ebenso wie südlich Trient und dann noch mehr Verona uns hierin als wichtige Punkte begegnen. An der Brennerstrasse selbst aber sind es nur das wohlhabende Bozen durch seine Skulpturen an und in der Pfarrkirche und die Bischofstadt Brixen mit ihrer tüchtigen Grabplastik im Anfang des 15. Jahrhunderts, die auf diesem Gebiete Beachtung verdienen. Mit ihnen kann sich Sterzing allerdings nicht messen, aber es zeigt sich doch auch hier als Mittelpunkt eines selbständigen Schaffens, denn in Folge des Marmors, den die Sterzinger besitzen, und der ja auch in der Gegenwart wieder das bedeutendste industrielle Unternehmen der Stadt ins Leben rief, finden wir hier im 16. Jahrhundert ganz hübsche Grabsteine, die sich die Mitglieder der wohlhabenderen Familien an der Pfarrkirche setzen liessen. Weitaus das Beste an diesen Grabsteinen sind einfache Wappen oder die Rahmen mit schlichten Renaissanceornament, während die Versuche figürlicher Darstellung hier meist wenig glücklich ausgefallen sind, woran ja einige Schuld auch die Art des Marmors haben mag, der für feinere Arbeiten weniger geeignet ist.

Gothisches Ornament hat noch der Grabstein des 1505 gestorbenen Bürgers Hans Koechl und seines im gleichen Jahre gestorbenen Sohnes, während schon der des in dem folgenden Jahre gestorbenen Steffan Selauer einfachen Renaissancerahmen zeigt, bei dem Wappen dagegen noch an den gothischen Formen festhält; auf dem besten Wappensteine der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ging die einer Bronzetafel eingelassene Inschrift verloren. Von weiteren Grabsteinen des 16. Jahrhunderts sind noch zu erwähnen der des 1536 gestorbenen Andreas Flamm, dessen Haus in der Hauptstrasse erhalten ist, wo er an dem Erker sein Wappen hübsch mit gothischen Ornamenten verziert und die Jahreszahl 1533 anbrachte, ferner der Grabstein des 1550 gestorbenen Stadt- und Landrichters zu Sterzing Joseph Grebmer. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeigt der Grabstein des Postmeisters Hans Prugger einen hübschen, einfachen Renaissancerahmen, dagegen ein recht schwaches Relief, das den Postmeister und seine Gattin an dem Kreuz betend darstellt (1565), auch das Relief der Erweckung des Lazarus auf dem Grabstein des Andreas Rauch und seiner Gattin Rosina, das 1578 gefertigt wurde, ist eine schwache Leistung; einfachen Renaissancerahmen und zwei Wappen zeigt der Grabstein des 1582 gestorbenen Stadtrichters Christoph Grebmer und seiner Frau Christina. Auch aus dem 17. und 18. Jahrhundert finden sich hier und auch in der Nachbarschaft noch mehrfach solche Grabsteine, so von 1615 der des Abraham Geizkofler und mit einem guten Wappen ist noch der Grabstein geschmückt des Joseph Leitner, der 1732 im Alter von 84 Jahren starb, während seine Frau Elisabeth 76 Jahre alt 1739 gestorben ist.



Klosterkirche in Neustift.

Wenn wir hier auch keine irgend bedeutenderen Kunstwerke finden, so lassen diese Grabsteine doch


Südportal der Pfarrkirche in Sterzing.

immerhin durch geraume Zeit eine ziemlich rege Thätigkeit des Städtchens auch auf diesem Gebiete erkennen. Von anderartigen Werken der Steinplastik dagegen, von denen sich in Tirol überhaupt nur wenig findet, ist ausser den schon erwähnten hübschen Portalen an der Pfarrkirche und an der zu Trenz, nur noch etwa die kleine Oelberggruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu erwähnen, die sich über der Sakristeithüre der Pfarrkirche befindet und die sehr interessante Madonna in der Peterskirche.

Die Peters- und Paulskirche, die zu dem Schlösschen Joechelsthurm gehört, ist eine wohlerhaltene, einschiffige, gewölbte Kirche spätgothischen Stils, nach der Inschrift an der Decke wurde sie 1474 vollendet und 1744 wurde ihre Ausstattung verändert. Das interessanteste Kunstwerk der Kirche ist die erwähnte Madonna, die in einem Glaskasten links neben dem Hochaltar steht und dem Beginn des 14. Jahrhunderts angehört. Die fast dreiviertellebensgrosse, stehende Maria hält in der Rechten das Scepter, in der Linken das Christuskind, welches nach seinem linken Füsschen greift. Schon dieses Motiv verräth lebensvolle, originelle Auffassung, die natürlich bei einem solchen Werk ganz besonders erfreut, bei dem wir den Künstler noch mühsam nach den Grundlagen seiner Kunst ringen sehen, denn sowohl die wenig verstandenen Körperformen zeigen eine noch sehr primitive Entwickelung, als auch die starren, geschlitzten Augen und jenes eigenthümliche Lächeln, das als ein erster Versuch, das Gesicht durch das Mienenspiel freundlich zu beleben, sich in der frühen Plastik aller Völker findet.

Weit reicher als die Steinplastik ist die Holzplastik in Sterzing und auf den benachbarten Dörfern vertreten; manche Werke derselben besitzen wirklich erheblichen Kunstwerth, nicht minder aber erfreuen andere, die, wenn auch bescheidener, doch fesseln, zumal in abgelegenen Landkirchen und Kapellen, als Zeugnisse dafür, wie das ganze Volk theilgenommen an dieser Kunst. Die Schnitzkunst gestattete eben in den Alpen, wo so Mancher, wenn er auch kein Künstler vom Fach war, das Schnitzmesser zu handhaben verstand und in vielen Gegenden heute noch versteht, auch dem einfachen Manne, angeregt durch die schönen Kunstwerke, die er in der Pfarrkirche sah, sich in dieser Kunst zu versuchen und das Beste, was er leisten konnte, stellte er dann in seiner Kapelle auf, als eine Gabe zwar klein aber wirklich von Herzen, und diese Stimmung, aus der sie geschaffen wurden, verleiht diesen Kunstwerken einen persönlichen Reiz, von dem die aus unseren modernen Fabriken für Kirchenausstattung herrührenden Arbeiten keine Ahnung haben.


Hochaltar der Pfarrkirche in Sterzing.

Das grossartigste Schnitzwerk des 15. Jahrhunderts in Sterzing war wohl der stattliche Hochaltar der Pfarrkirche, der 1456 bis 1458 ausgeführt wurde. Die Mittelfigur desselben ging in den sehr geschmacklosen, modern gothischen Hochaltar über, es ist eine Maria, die auf dem Halbmond steht, eine treffliche, auch historisch sehr interessante Figur. Der Stil ist einfach gross, der Faltenwurf zügig, jedoch nimmt er im Einzelnen wenig Rücksicht auf den Körper, der sich unter dem Gewand befindet. Um sich klar zu machen, was die Kunst in den letzten anderthalb hundert Jahren gelernt hat, vergleiche man diese Figur mit der soeben besprochenen Maria in St. Peter. Die Madonna in der Pfarrkirche von ungefähr 1456 ist ein Kunstwerk, das unmittelbar fesselt, das durch seine schlichte Schönheit erfreut und erhebt und bei dem wir erst bei genauerem Studium erkennen, dass dem Meister noch Manches zu einer vollkommen naturwahren Kunst fehlt. Die Maria aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts in St. Peter dagegen wird auf den unbefangenen Beschauer mit ihrem alterthümlichen Lächeln zuerst fast komisch wirken, und nur eingehendes Studium kann uns die historisch interessante Figur würdigen lehren, zeigt uns, welch' tüchtiges Streben in der Arbeit liegt, und dass sie eine für ihre Zeit treffliche Leistung ist.

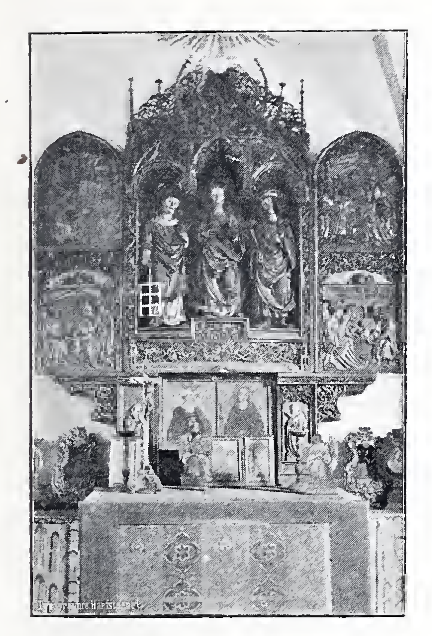


R. Collin pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Schlaf.





Altar der Barbarakapelle in Gossensass.

Die Flügelbilder des Hochaltars, die Hans Mueltscher aus Innsbruck malte, befinden sich jetzt im Rathhaus. Wegen ihrer frühen Entstehungszeit, bald nach Mitte des 15. Jahrhunderts, sind diese Gemälde beachtenswerth, obgleich sie vielfach recht handwerkliche Arbeiten sind, namentlich die mit Passionsdarstellungen bemalten Aussenseiten; etwas besser sind auf den Innenseiten die Bilder aus dem Marienleben. An diesen spricht namentlich eine gewisse einfache Grösse des Stils an, die in erster Linie dadurch bedingt ist, dass dieser Kunst noch jener Blick für das Detail fehlt, der dann im späteren 15. Jahrhundert sich besonders charakteristisch in den überreichen kleinknitterigen Falten zeigt, andererseits wird sie in diesen Gemälden, wie ja auch in gleichzeitigen und älteren in Bayern namentlich auch durch den Einfluss der hier vielgeübten Wandmalerei auf das Tafelgemälde gefördert.

Die Madonna auf dem Hochaltar der Pfarrkirche charakterisirt trefflich den Stil der ersten Hälfte und Mitte des 15. Jahrhunderts, die Heiligen Barbara und Katharina, Ursula und Apollonia an dem Hochaltar der Magdalenenkirche sind dagegen interessante Belege für die Wandlungen der künstlerischen Anschauung gegen den Schluss des Jahrhunderts. Die vorzüglichen Figuren zeichnen sich durch einen wirklich bedeutenden Schönheitssinn aus, dagegen ist ihre Haltung etwas manierirt, der Körperbau wenig verstanden und die Falten sind mitunter aus allzugrosser Vorliebe für das Detail gar zu gehäuft. Als die Figuren, von denen, wie von jenen in der Spitalkirche irrthümlich behauptet wird, dass sie vom Hochaltar der Pfarrkirche stammen, im 18. Jahrhundert auf diesen Platz gestellt wurden, wurden sie leider weiss überstrichen.

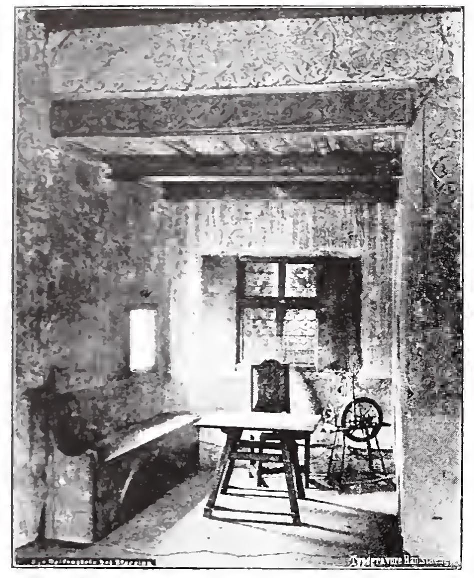
Zwei vortreffliche Figuren vom Ende des 15. Jahrhunderts sind die ritterlichen Heiligen Georg und noch gelungener St. Florian in der Spitalkirche, sie sind elegant fast etwas affektirt bewegt, was man in dieser Zeit offenbar wegen des Gegensatzes zu den steifen, älteren Figuren für besonders schön hielt. Auch das kleine Kreuzkirchlein besitzt eine nicht uninteressante Holzgruppe aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, eine halblebensgrosse, leider roh überschmierte Pietà, bei der die scharfbrüchigen Falten, die damals Mode waren, allerdings stark übertrieben und furchtbar gehäuft sind.

In den umliegenden Dörfern hat sich gleichfalls noch manche hübsche Holzfigur vom Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, so in Mareit eine ganz reizende kleine Holzstatuette des hl. Florian mit sehr hübsch gearbeiteter Rüstung, etwa 75 cm hoch, und ihr Pendant, eine gute Figur des hl. Bernhard, die auf einem Altar aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stehen in der südlich an den Chor der Kirche angebauten Kapelle. Geringe Arbeiten der Zeit finden sich in der Todtenkapelle in Trenz, nämlich eine kleine Pietà, sowie Johannes und Maria.

Eine dieser Dorfkirchen aber, nämlich die Magdalenenkirche am Eingang des Riednaunthales bietet für die Holzplastik um 1500 ein reicheres Bild als die



Schloss Taufers.



Das grüne Zimmer in Schloss Reifenstein.

Kirchen der Stadt, ein Fall, der ja durchaus nicht selten ist, weil diese Landkirchen, wenn auch durch reiche Gönner ursprünglich glänzend ausgestattet, weiterhin gewöhnlich doch nur über bescheidene Mittel zu verfügen hatten und dadurch häufig vor späteren Veränderungen verschont blieben. Auch die moderne Restauration, gewöhnlich die grösste Gefahr solcher Kunstschätze, ist in der Magdalenenkirche mit den alten Kunstwerken noch verhältnissmässig gut umgegangen.

Die Magdalenenkirche in Riednaun, etwa drei Stunden westlich von Sterzing in herrlicher Gegend gelegen, ist eine jener in Südtirol so zahlreichen, spätgothischen Kirchen, die einschiffig angelegt, innen Wandpfeiler haben, die das gut profilirte Steingewölbe tragen, die Wandpfeiler und Rippen sind hier aus Sterzinger Marmor gefertigt, die Erbauungszeit der Kirche wird durch die Jahreszahl 1481 [1]) am Triumphbogen näher bestimmt. An der Nordseite im Chor dieser Kirche steht ein kleiner Flügelaltar, eine tüchtige Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. In dem Schrein unter spätgothischer Architektur sehen wir die Statuette der Maria Magdalena, eine anmuthige, modisch gekleidete und frisirte Dame, die mit feiner Naturbeobachtung geschaffen ist, was namentlich der hübsche Kopf zeigt, die aber in Folge des für diese Zeit so charakteristischen Strebens nach eleganter Bewegung, ein wenig geziert in der Haltung, vor Allem der Finger wurde. Auf die Flügel des Altars sind aussen die Verkündigung, innen Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena gemalt; ein Urtheil über die Persönlichkeit des Meisters scheint mir bei solchen handwerklichen Arbeiten nicht möglich, besonders, wenn sie so überschmiert sind, wie diese Bilder[1]).

Im Jahre 1509 wurde dieser Altar, der früher offenbar Hochaltar war, beseitigt und an seine Stelle trat das glänzende Werk, das heute noch daselbst steht und dessen Meister die Inschrift nennt: «Das werch hat gemacht maister matheis stöberl. 1509.»

Dass Aufbau und Ornament eines solchen Altares noch rein gothisch sind, ist bis in die Gegend von Bozen noch ebenso selbstverständlich, wie etwa in Bayern oder Franken. Die Flügel des Altars sind auf beiden Seiten mit tüchtigen Gemälden geschmückt, aussen die Passionsbilder, innen Scenen aus dem Leben der Maria Magdalena. Wie gewöhnlich bei den grossen Altarwerken in Tirol und Bayern, so ist auch hier die Plastik der Malerei an künstlerischem Werth überlegen, entschieden das Bedeutsamste an dem Altar sind doch die dreiviertel lebensgrossen Figuren im Schrein. In der Mitte steht hier Maria Magdalena, die Engel zum Himmel emportragen, in dem Fels, auf dem sie steht, arbeiten zwei Bergleute, was den Beitrag der Bergleute zu der Errichtung des Altars andeutet, neben Maria stehen Georg und Laurentius. Die Figuren zeigen, besonders in den Köpfen, einen entwickelten Schönheitssinn, in den männlichen Gestalten aber zugleich eine feste, energische Haltung und durchweg einen freien, grossen Zug besonders in den Falten.

Man kann gewiss nicht behaupten, dass diese Plastik aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts gegenüber der vom Ende des 15. einen neuen Stil im höheren Sinne des Wortes zeige; sie arbeitet vielmehr wesentlich auf derselben Grundlage, mit denselben Gedanken, aber durch das entwickeltere Naturgefühl, mit dem namentlich auch die volleren, runderen Formen, die weicheren Falten zusammenhängen, spricht sie leichter an, vermag sie uns besser zu überzeugen. Eine Reihe von Schwächen und Formmängeln, von denen wir selbst bei Meisterwerken, wie bei Michael Pachers Altarschrein von 1471 in der Pfarrkirche zu Gries bei Bozen, abstrahiren müssen, kommt durch diese höhere Entwickelung in Wegfall und steigert die unmittelbare Wirkung des ganzen Werkes. Ein direkter Gegensatz zwischen Renaissance und Mittelalter besteht in der Plastik und Architektur grösstentheils auch in der Malerei in Tirol und Bayern durchaus

[1]) In der Centralkommission 1857 p. 327 wird die Jahreszahl irrthümlich als 1281 gelesen.

[1]) Anders urtheilt H. Semper: Die Brixner Malerschule.

nicht. Der Anfang des 16. Jahrhunderts ist hier überhaupt weniger der Beginn einer neuen Zeit als der harmonisch geklärte Abschluss der vorausgehenden Periode. Schon dies deutet darauf hin, dass in der Folge die Kunst dieser Gegenden wesentlich an Bedeutung verliert, obgleich namentlich in der Profankunst noch recht viel Tüchtiges geleistet wurde; in ihrer höchsten Blüthe charakterisirt sich eben die Kunst dieser Gegenden doch als die des späten Mittelalters.

Ist der Hochaltar der Magdalenenkirche ein glänzendes Beispiel der Prachtaltäre, die am Ende des 15. und namentlich im Anfang des 16. Jahrhunderts so zahlreich in Südtirol entstanden, so zeigt dagegen ein etwa gleichzeitiges kleines Altärchen in der Schlosskapelle[1]) der Burg Sprechenstein die liebenswürdige Seite dieser spätgothischen Kunst, die sich gerade in solch' bescheidenen Werken am anziehendsten ausspricht. Die Gemälde der Aussenseiten der Flügel: St. Ruppert und Hieronymus, sind unbedeutend, noch dazu später roh übergangen. Weit feiner sind die Figuren im Schrein: Christoph, Erasmus und Georg, sowie die Schnitzereien auf den Innenseiten der Flügel: Maria und Anna selbdritt; besonders gefällig ist aber die anmuthig spielende Ornamentik der reichen spätgothischen Architektur des Schreines und an den beiden Wappenhelmen, die unten an den Flügeln angebracht sind.

Auch einige einzelne Figuren der Zeit haben sich in der Kapelle und dem Schloss Sprechenstein erhalten, so fünf weibliche Heilige, von denen namentlich die kleine Figur mit dem Buch in der Linken, die jetzt unter der Kanzel steht, beachtenswerth ist, und zwei sehr nette, ungefähr 50 cm hohe Engel, die Leuchter halten, welche auf dem Hochaltar aus dem 18. Jahrhundert stehen, an dem einige gut geschnitzte Rokokoornamente erfreuen.

Die Reihe dieser Altäre beschliesst der nach 1510 gefertigte der Barbarakapelle in dem benachbarten Gossensass; auch bei ihm finden sich nur schüchterne Versuche von Renaissanceformen, nämlich zweimal in der Architektur der Hintergründe; dagegen ist die Anlage und der Aufbau des Altares ebenso wie das Ornament und die Auffassung der Figuren noch gothisch. Aber wie in der Bekrönung des Altars mit den gothischen Ornamentformen das willkürlichste Spiel getrieben wird, so zeigt auch der Stil der halblebensgrossen Figuren des Schreines: Laurentius, Barbara und Sebastian und der der Reliefs auf den Innenseiten der Flügel: Tempelgang und Vermählung Mariä und die hl. Sippe, trotz des wachsenden Naturalismus, doch vor Allem deutlich das Ausleben der mittelalterlichen Kunst. Der Naturalismus, der in den Zeitkostümen, die hier sogar bei Joseph und Maria angewendet werden, ebenso wie in den Trauben und Rebenblättern des Ornamentes sich zeigt, spricht sich am bedeutendsten in den höchst individuellen, geradezu portraitartigen Köpfen aus; aber er ist doch nur eine Steigerung jenes rein äusserlichen Naturalismus, der sich durch das ganze Mittelalter verfolgen lässt, nicht das Ergebniss eines tieferen Naturstudiums, des wirklichen Erforschens und Erkennens der Natur, wie es im Norden Dürer am bedeutendsten vertritt. Die Figuren des Mittelschreines sind daher nicht besser verstanden als die auf den Altären vom Ende des 15. Jahrhunderts, und die Falten zeigen zwar jenen weicheren, runderen Wurf des 16. Jahrhunderts, aber nicht indem aus ihm besseres Verständniss der Bewegung spräche, sondern nur indem sie ihn mit geknäultem Detail allzusehr bereichern und äusserlich virtuosenhaft mit den Formen spielen, wie das gothische Ornament in der Bekrönung des Schreins. Die Gemälde der Aussenseiten der Flügel, deren Farbe nicht übel gewesen zu sein scheint, haben sehr gelitten; ein bestimmtes, persönliches



Aus der Hauptstrasse Sterzings.

[1]) Nach Fischnaler: Sterzing etc. ist der Altar 1505 durch Hans Meuchwez gefertigt.

Gepräge zeigen diese im Ganzen übrigens doch ziemlich handwerksmässigen Gemälde, welche die Kindheitsgeschichte Christi darstellen, nicht. Viel besser sind an der Predella die auf Goldgrund gemalten Brustbilder von Barbara und Katharina, die offenbar von anderer Hand herrühren und wohl schon vor 1500 gemalt wurden.

In der nach dem Wappen durch die Knappschaft und zwar 1510 erbauten Barbarakapelle, die durch die Anlage von zwei Kapellen übereinander, sowie durch die Freitreppe an der Westseite, welche den Zugang zur oberen Kapelle bildet, unwillkürlich an die eleganter ausgeführte Michaelskapelle in Schwaz erinnert, die 1506 ebenfalls von der Knappschaft erbaut wurde, ist auch ein, allerdings wenig bedeutendes Wandgemälde des Todes der Maria vorhanden. Die Unterschrift dieses Bildes berichtet, dass es Lienhart pharkircher diser kappeln pawmeister 1515 malen liess, der auch mit fünf Buben und seine Frau mit vier Mädchen unter dem Bilde portraitirt ist. Im gleichen Jahr stiftete Leonhard Pfarrkircher zwei Glasgemälde in die Kirche zu Wiesen bei Sterzing, die sich erhalten haben und von denen das eine den betenden Stifter, das andere die hl. Helena darstellt.

Als spätgothische Schnitzereien aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sind noch zu nennen die Gruppe der Kreuztragung in der Sterzinger Pfarrkirche und der sehr schwache Kreuzaltar daselbst, dann in der Wallfahrtskirche zu Trenz ein Altarschrein mit den Figuren von Anna selbdritt, Agnes und einer weiteren weiblichen Heiligen; auch in der kleinen Feldkapelle am Eingange von Tuins ist eine recht gute Figur dieser Zeit erhalten, die nur leider roh übermalt wurde, eine Maria (1 Meter hoch), die mit beiden Händen das Kind hält. Für grosse künstlerische Leistungen darf man diese Holzfiguren nicht ausgeben, sie sind auch nicht die Werke eigentlicher Künstler, sondern nur die Arbeiten geschickter Schnitzer. Für die Kunstgeschichte grossen Stils sind sie wenig belangreich, wer aber die Kunst des Landes im Zusammenhang mit dem Volksleben studiren, wer ein farbenreiches Bild von dem Kunstleben dieser Gegenden gewinnen will, für den haben sie ihren eigenen hohen Reiz, da ja gerade sie von dem ächt volksthümlichen künstlerischen Schaffen jener Periode erzählen, und es doch mit zu dem erfreulichsten beim Studium einer Gegend gehört, in jedem Dorfe irgend ein, wenn auch noch so bescheidenes, Denkmal künstlerischer Thätigkeit zu finden.

Die ächte Volksthümlichkeit der Schnitzkunst bezeugen namentlich auch die kunstgewerblichen Arbeiten, sowohl in der Kirche als auch, und sogar noch mehr die in der Dekoration des Hauses. Beachtenswerth sind hiefür z. B. die schönen Prozessionsstangen in der Pfarrkirche aus dem 16. und 17. Jahrhundert, deren manchmal sehr geschickt geschnitztes Ornament zeigt, wie lange bei solchen Arbeiten die gothische Formenwelt in Geltung bleibt, oder die spätgothischen Thüren, von denen die in St. Peter aus der Zeit von 1474 zwar derb ausgeführt ist, aber doch durch das originell erfundene Ornament erfreut, wie auch das mit spätgothischem Flachornament gezierte Chorgestühl der Magdalenenkirche in Riednaun.

Für das Studium des spätgothischen Hauses bietet Tirol bekanntlich ein ganz einzig reiches Material und gerade das Thal der Brennerstrasse mit den anstossenden Seitenthälern ist reich an historisch interessanten, wie malerisch anziehenden Burgen und Herrenhäusern.

Tirol besitzt in diesen Gegenden zwar auch einige ältere Schlösser, die sich verhältnissmässig gut erhalten haben; an ihnen, besonders an den Bauten des früheren Mittelalters sind jedoch kunstgeschichtlich nur einige architektonische Details von Interesse. Als besonders reiches Beispiel erscheint hier das Schloss Tirol aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts, dessen Hauptsaal reich mit romanischen Skulpturen geschmückte Thüren und originelle Ornamente an den Theilungssäulchen der Fenster besitzt. Gewöhnlich aber finden sich, wie z. B. in Hohen-Eppan oder Taufers allein in der Schlosskapelle Reste alter Kunst. Die profane Kunst spielte eben damals noch keine selbständige Rolle, erst mit dem Schluss des Mittelalters gewinnt sie höhere Bedeutung, selbst der Schlossbau wurde daher zunächst fast ausschliesslich durch die praktischen Bedürfnisse bedingt. Von der Ausstattung dieser alten Schlösser hat sich natürlich fast gar nichts erhalten; dass sie zu Grunde gegangen ist, ist leicht begreiflich, bei dem langen Zeitraum von mehr als sechshundert Jahren, der zwischen dem Bau jener spätromanischen Burgen und der Gegenwart liegt, dass aber auch ursprünglich nicht viel vorhanden war, ist ebenfalls sicher; wie in der Architektur, so beschränkte man sich eben auch in der Ausstattung auf das Nothwendige.

Die moderne Kunst entwickelt sich anfangs unter dem Schutz, in der Pflege der Kirche; erst verhältniss-



M. J. Dicksee pinx.

Besuch bei Angelica Kauffmann.

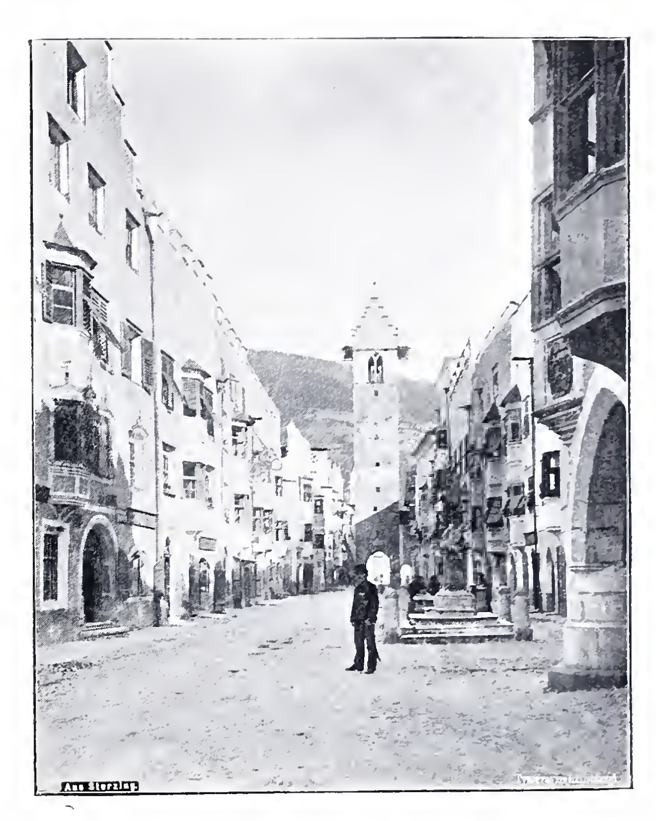


mässig spät, nämlich im 15. Jahrhundert, regte sich bei uns das Bedürfniss, nach reicherem, künstlerischem Schmuck des Hauses, zunächst natürlich des vornehmen. Das 15. Jahrhundert, in dem sich die neue Zeit so vielfach vorbereitet, ist es vor allem, wo unter Anlehnung an die ältere Kunst der Kirche, die Kunst des Hauses sich zu entwickeln beginnt, wo sie aus der Schlosskapelle auch in die Wohnräume des Schlosses tritt, die ja meist direkt mit ihr in Verbindung stehen, in Tirol häufig durch eine elegante Gitterthür von ihr getrennt werden, die entweder aus Eisen geschmiedet [1]) oder aus Holz geschnitzt sind, wie letzteres bei der mit spätest gothischen Maasswerkformen dekorirten Kapellenthüre in Schloss Reifenstein bei Sterzing der Fall ist.

Schloss Reifenstein ist entschieden, wie für den Maler eines der anziehendsten, so für den Kunsthistoriker eines der interessantesten Schlösser der Spätzeit des 15. Jahrhunderts; schon weil es keine wesentlichen Veränderungen, vor allem keine moderne Restauration durchgemacht hat und dadurch heute noch vor uns steht, als ein von der Zeit verhältnissmässig wenig berührtes Denkmal des 15. Jahrhunderts.

Die Burg liegt auf einem nach allen Seiten steil abfallenden Felsen, der nördlich durch einen schmalen Rücken mit der Anhöhe zusammenhängt, auf der das Zenokirchlein liegt, ein bescheidener Bau aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, neben dem man eine prächtige Aussicht auf die Gletscher des Riednaunthals hat. Nur ein schmaler, steiler Weg führt zu dem Schloss, an dessen einst starke Befestigung schon das Aussenthor mahnt, in dem sich noch das alte Fallgitter mit seinen mächtigen Eisenspitzen erhalten hat. Durch dieses Thor treten wir in den Vorhof, dessen Gebäude ganz in Trümmer liegen, in dem wir aber zwischen dem alten Gemäuer reizende Ausblicke in das Thal und auf das nahe Dorf Elzenbaum haben. Ueber die morsche Zugbrücke kommen wir zum Hauptthor, in dem sich nur das alte, kleine Schlupfthürchen öffnet, durch das wir in die eigentliche Burg treten. Das innere der Burg ist, abgesehen von ein paar kleinen Zimmern, die sich der Besitzer als Absteigquartier eingerichtet, fast ganz verlassen, ein äusserst malerisches Gerümpel, in dem in einer grossen, rauchgeschwärzten Stube eine arme Familie wohnt; gut erhalten aber haben sich zwei

[1]) Ein prächtiges Stück dieser Art aus dem 15. Jahrhundert hat kürzlich das bayerische National-Museum erworben.



Hauptstrasse Sterzings mit dem Zwölferthurm.

Zimmer, deren interessante Dekoration aus dem Ende des 15. Jahrhunderts stammt, zu welcher Zeit das Schloss im Besitz des deutschen Ordens war, der es 1470 durch Herzog Sigismund erhalten hatte.

Das eine dieser Zimmer im Erdgeschoss hat prächtige Schnitzereien an den Balken der Decke und einen hübschen Schrank aus dem 15. Jahrhundert, deren elegantes spätgothisches Ornament darauf hinweist, wie sich die Kunst des Hauses jetzt reicher entfaltet; wie sie aber aus der Kunst der Kirche hervorwächst, das zeigt der darüber gelegene Saal, zu dem wir auf einer engen, dunklen Wendeltreppe emporsteigen. Die Wände sowie die Decke desselben sind mit grünen gothischen Ranken bemalt, durch die zierliche Aeste gezogen sind, auf denen und zwischen denen sich allerlei Figuren bewegen. Diese phantasievollen, recht charakteristisch deutschen Malereien wurden 1498 ausgeführt, sind also wohl nur wenig jünger als jene oben erwähnten Wandgemälde an dem Bauernhause in Ried, die unter italienischem Einfluss stehen, wodurch wir sehen, wie hier im Grenzlande die verschiedenen Richtungen unbekümmert neben einander arbeiten. Die gleiche Ornamentmalerei wie in diesem Zimmer findet sich an der Rückseite und den Seitentheilen zahlreicher Tiroler Altäre der Zeit, auch die

kleine Hauskapelle, die als Erker an dieses Zimmer stösst, ist in gleicher Weise dekorirt; aber an der Altarwand sehen wir hier Reste eines hübschen Wandgemäldes der Madonna mit dem Kinde, die sofort die andersartige Bestimmung dieses Raumes erkennen lassen. Dass diese Kunst in der Schule der Kirche lernte, daran erinnern unter den Figuren in den Ranken des Zimmers schon die Gestalten des hl. Nikolaus und Christophorus; aber andererseits klettern hier auch muntre Bursche auf den Aesten. Kinder, die mit Vögeln spielen, und eine fröhliche Jagdgesellschaft tummelt sich da herum, und an der Thüre, die in das nächste Zimmer führt, ist der Niemand als Urheber alles Unglücks abgemalt, wie er zwischen zerbrochenen Töpfen und ähnlichen vom häuslichen Jammer erzählenden Dingen dahinschreitet, welches Bild der Vers erklärt: «niemanz heiss ich, was man thut das ziet (zeihet) man mich.» Dadurch zeigen diese Bilder so recht frisch und munter, wie die Kunst damit, dass sie aus der Kirche in's Haus kommt, eine andere wird, wie sich ihr hier eine neue Stoffwelt bietet, wie sie weltlich wird und in's volle Leben in der Natur und im Hause greift und so die moderne Kunst und ihr, für Deutschland besonders bedeutsam, die Kunst des Hauses begründet.

Aeltere, noch befangenere, aber gerade unter diesem Gesichtspunkt hochbedeutsame Wandgemälde der Art besitzt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bekanntlich Schloss Runkelstein bei Bozen, einen sehr reichhaltigen Cyklus verwandter Art, wie der in Reifenstein, gleichfalls aus dem Ende des 15. Jahrhunderts die landesfürstliche Burg in Meran.

Auch einige Möbel, wie der schöne Schrank in dem Zimmer des Erdgeschosses, und eine alte Bettstatt haben sich in Reifenstein noch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts erhalten, und zusammen mit der reichen Sammlung spätgothischer Möbel, die auf dem nahen Schloss Sprechenstein aufgestellt wurde, geben sie ein klares Bild von der ursprünglichen Einrichtung dieser Räume. Die Kästen und Truhen, wie die Tische, oder vollends gar die Betten sind wahrlich noch schwerfällig genug, aber man sucht sie durch das zierlich geschnitzte Ornament zu erleichtern, zu beleben und wie die Stühle im Gegensatz zu den früheren Bänken an der Wand, so weisen auch die Kästen und Truhen durch den Vergleich mit den Wandschränken auf den beweglichen Hausrath der neueren Zeit hin.

Sterzing besitzt aber auch selbst noch interessante Werke profaner Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Aus ersterer Zeit befindet sich in dem sogenannten Joechelsthurm, dem jetzigen Amtsgebäude, einem Haus des 15. Jahrhunderts, das die Familie Joechel erbaute, sogar ein Prachtstück ersten Ranges, nämlich die laut Inschrift 1469 geschnitzte Decke in der grossen Stube des zweiten Stockes. Sowohl die Balken der Decke, als auch die Rauten, in welche die Felder zwischen denselben getheilt sind, werden durch das feinste, geschnitzte Ornament geziert, dessen Formen in jedem Felde und auf jedem Balken wechseln und das dadurch, wie neben den zierlich verschlungenen, spätgothischen Ranken, Distel und Weinlaub oder Eichenblätter die Ornamentmotive bieten, auf das anmuthigste zeigt, wie man jetzt allenthalben Anregungen und Vorbilder für die Kunst in der Natur sucht. In diese Stube mögen sich zu einer kleinen Meditation die setzen, welche glauben, dass der Realismus in der deutschen Kunst vor allem in der Malerei des 15. Jahrhunderts ausschliesslich durch die Niederländer hervorgerufen worden sei; da und dort, besonders am Rhein mag ja die überlegene Malerei der Niederlande die Deutschen etwas gefördert haben, aber der massgebende Faktor des Umschwungs in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts war sie gewiss nicht. Wer die Kunst des deutschen Mittelalters nicht nur in den Gallerien, sondern vor allem im deutschen Land und zwar in all ihren Lebensäusserungen studirt, der weiss, wie die gesammte deutsche Kunst allenthalben nach einer naturwahren Kunst strebt, ja dass dieses Streben sogar der bedingende Faktor ihrer Entwickelung durch das ganze Mittelalter ist, was sich am deutlichsten in der Geschichte der Plastik verfolgen lässt. Wer die Entwickelung des deutschen Realismus im Mittelalter studiren, wer im Zusammenhang damit die Frage über die Beziehung der deutschen und niederländischen Malerei beantworten will, für den ist meines Erachtens der Schmuck des deutschen Hauses, von dem sich in Tirol noch so vieles erhalten hat, und die Plastik, besonders die volksthümliche Holzplastik, ein wichtigeres Studienobjekt als manche lange Reihe mittelmässiger namenloser oder willkürlich benannter Tafelgemälde; erst der Blick auf das Ganze führt uns in das künstlerische Leben und Streben einer Periode ein, wodurch allein wir dann auch die Entwickelung der einzelnen Gattung richtig verstehen können.



Hauptstrasse Sterzings mit dem Rathhaus.

Für den Anfang des 16. Jahrhunderts, aus dessen weiterem Verlauf manche der Sterzinger Bürgerhäuser stammen und in dem sich im Wesentlichen der so charakteristische Typus des bürgerlichen Wohnhauses Tirols ausbildet, bietet das Rathhaus, Sterzings stattlichster Profanbau, ein ansprechendes und lehrreiches Beispiel. Das Sterzinger Rathhaus wurde noch im 15. Jahrhundert begonnen, 1468 wurde der Grund zu demselben erworben, also in demselben Jahr, in dem laut Inschrift Erzherzog Siegmund den Grundstein zu dem stattlichen Wahrzeichen der Stadt, nämlich zu dem hohen Zwölferthurm legte. Die charakteristischsten Bautheile des Rathhauses aber gehören erst dem 16. Jahrhundert an, der schöne Erker mit seinen Wappen wurde laut Inschrift 1524, der Lichthof mit seinen Gallerien in den dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts errichtet, zu gleicher Zeit erfolgte wohl auch die Vertäfelung der grossen Rathsstube und wurde auch das prächtige Lüsterweibchen — eine Lukretia — geschnitzt, das in mächtige Steinbockhörner ausläuft. Charakteristisch für die deutsche Baukunst dieser Zeit trägt das Rathhaus trotz alledem den einheitlichen Charakter mittelalterlicher Kunst. Die Zinnenbekrönung des Hauses, die Formen der Fenster, der Erker mit seiner Maasswerkdekoration u. s. w., das alles gehört noch der Spätgothik an, die Vertäfelung der Stube zeigt zwar Renaissancecharakter, aber das schöne Thürbeschläg hält wieder an gothischen Formen fest. Wie in der kirchlichen Baukunst und in der Plastik, so tritt vor allem auch in der Kunst des Hauses die deutsche Renaissance nicht in einen bewussten Gegensatz zum Mittelalter, sondern es werden zunächst mit den mittelalterlichen Grundformen ganz

einfach die Details der Renaissance verknüpft, die sich meist auf das Ornamentale beschränken.

Das Sterzinger Rathhaus ist zugleich ein treffliches Beispiel der Anlage und äusseren Erscheinung des bürgerlichen Hauses an der Brennerstrasse und im Inn- und Salzachgebiet, die vor allem das Bild dieser Städte bestimmt und uns schon bei ihrem ersten Anblick an die Bedeutung des Zusammenhanges mit Italien für die künstlerische Entwickelung dieser Gegenden erinnert. Es ist ein merkwürdiges Gemisch deutscher und italienischer Hausanlage, der Grundcharakter ist ja unleugbar deutsch, aber die spezielle Eigenart erklärt sich fast durchgehends aus dem Einfluss des italienischen Palastbaues. Natürlich musste dieser schon in Folge der grossen Unterschiede des Klimas, das ja hier mehr als im Kirchenbau Berücksichtigung fordert, selbständig verarbeitet werden, aber es erhalten sich doch auch Züge, wie die scheinbar flachen Dächer und die offenen Hallen, die für unser Klima unbestreitbar höchst unpraktisch sind, sich aber gleichwohl hier so fest einwurzelten, dass sie trotz aller Nachtheile, die sie zumal in strengen, schneereichen Wintern haben, doch bis zur Gegenwart festgehalten wurden.

Charakteristisch für diese Häuser ist vor allem die Halle im Erdgeschosse, die in Sterzing nur auf der östlichen Seite der Strasse, wo auch das Rathhaus steht, sich findet, gewöhnlich dagegen auf beiden Seiten die Strasse begleitet. Diese Halle, in der Verkaufsläden und kleine Werkstätten untergebracht werden, führt bis Bozen und Meran den Namen «Laube» und erinnert dadurch an eine den deutschen Städten des Mittelalters eigenthümliche Anlage, für die Behandlung dieser Hallen in den in Rede stehenden Städten, von denen sie z. B. besonders vollständig Mühldorf am Inn erhalten hat, waren aber offenbar die Säulenhallen Oberitaliens, die «portici», das massgebende Vorbild, wie sie sich z. B. deutscher Art am verwandtesten in Padua, künstlerisch am bedeutendsten verwerthet in Bologna finden.

Das Sterzinger Rathhaus schmücken zwei stattliche Erker, der eine am Eck des Hauses, der andere in der Mitte der Strassenseite. Der Erker entwickelt sich aus dem Chor der Hauskapelle, und Tirol besitzt noch eine Reihe solcher Erker, so z. B. aus romanischer Zeit in Taufers, aus gothischer dagegen gleich in dem benachbarten Reifenstein. Der ursprüngliche Zweck des Erkers wurde später völlig vergessen, aber der Name «Chörle» hat sich für grössere Erker auch in hiesiger Gegend



Hof des Schlosses Kampann bei Kaltern.

bis zum heutigen Tage erhalten. Der Erker hat in Tirol eine ganz besondere Verbreitung gefunden, das Bürger-, ja in der Regel auch das Bauernhaus erfreut sich oft bis zu den allerbescheidensten herab dieses Schmuckes und grosse Häuser zeigen häufig drei, ja noch mehr Erker, die dann freilich manchmal sehr bescheiden sind, ja im 17. und 18. Jahrhundert oft nur als Fenstererweiterungen erscheinen, die aber doch wie z. B. in der Hauptstrasse Sterzings viel dazu beitragen, der Stadt ein buntbelebtes Ansehen zu geben.

Besonders eigenthümlich ist der obere Abschluss dieser Häuser durch eine hohe Brüstungsmauer, die häufig mit einem Zinnenkranz bekrönt wird; durch diese Mauer werden die Speicherräume und das niedrige Dach verdeckt, so dass das Haus ein flaches Dach zu haben scheint und hiedurch, wie durch den Umstand, dass es häufig nach italienischer Art der Strasse die Langseite zukehrt, wird das Bild der Strasse ein wesentlich anderes, wie bei den übrigen deutschen Städten mit ihren steilen Giebeldächern, ein Gegenstand, der jedem sofort auffallen wird, wenn er beispielsweise Landshut und Mühldorf rasch nacheinander besucht.



H. Gillard Glindoni pinx.

A Rebuke.



Aber auch das Innere des Hauses lässt, wie in Sterzing nicht nur das Rathhaus, sondern auch mehrere Privathäuser zeigen, wiederholt die Einwirkung italienischer Anlage erkennen. Das Haus gruppirt sich nämlich um den viereckigen Lichthof, der südlich des Brenners meist durch ein hohes Seitenlicht erhellt wird, das durch ein grosses, das Dach überragendes Fenster, einfällt; nicht selten aber besitzt dieser Mittelraum eine flache Decke und dann gewöhnliche Fenster an den Seiten, wo das Haus freisteht und keine Zimmer angeordnet sind; hiefür bietet der Winkelhof bei Brixen ein schönes Beispiel; häufig findet sich diese Anlage nördlich des Brenners, wie recht charakteristisch in dem schönen, alten Haus der Kaiserkrone in Matrei. In jedem Stockwerk läuft um diesen Raum eine Gallerie und von dieser aus gehen die Thüren in die einzelnen Zimmer. Es ist dies, abgesehen von der durch das rauhere Klima gebotenen Bedeckung des Raumes, eigentlich dieselbe Anlage wie beim italienischen Palasthof mit seinen Gallerien, die ja auch in den Schlössern Südtirols besonders seit der Renaissance häufig nachgebildet wird, wie z. B. in Schloss Kampann bei Kaltern.

Diese Lichthöfe und Treppenhäuser, die schon durch ihre Grossräumigkeit auf Italien weisen und an warmen Tagen einen äusserst kühlen und angenehmen Aufenthaltsort gewähren, sind häufig mit allerlei künstlerischer Zier ausgestattet und oft von ganz ausserordentlich anziehender malerischer Wirkung.

Den Einfluss des italienischen Palastes zeigen bei diesen Häusern ferner die offenen Hallen an der Rückseite. Das Sterzinger Rathhaus besitzt nur eine solche Halle im ersten Stock; sehr häufig aber wiederholen sich dieselben in den verschiedenen Stockwerken, wie beispielsweise beim Fuggerhaus in Schwaz, wo sowohl das Erdgeschoss als auch die drei darüber befindlichen Stockwerke sich in solchen Loggien öffnen.

All' diese Eigenthümlichkeiten der Anlage des Bürgerhauses und des Rathhauses finden sich, natürlich mit den mannigfaltigsten Veränderungen, von Südtirol über den Brenner bis hinunter nach Passau, und begründen in erster Linie den einheitlichen, so bestimmt ausgeprägten Charakter dieser Städtegruppe.

Aus dieser Gruppe der Städte an der alten Strasse nach Italien griff ich mit Sterzing keineswegs die bedeutendste heraus, denn von den deutschen Städten südlich des Brenners beansprucht Brixen als Bischofstadt, Bozen als die wichtigste Handelsstadt, ja auch Meran eine entschieden höhere Bedeutung als Sterzing, und nördlich des Brenners sind Innsbruck und Schwaz, aber auch einige der bayerischen Städte kunstgeschichtlich wichtiger. Aber Sterzing, das schon als erste grössere Station auf der Südseite des Brenners ein eigenartiges Interesse beansprucht, hat dadurch einen hohen Reiz, dass die Stadt heute noch ein selten vielseitiges, vollständiges und dadurch lebensvolles Bild aus ihrer Blüthezeit im Ende des 15. und im 16. Jahrhundert bietet. Sterzing ist eine kleine Stadt, um so lockender erschien es mir, darauf hinzuweisen, wie viel des Interessanten doch auch solch' kleine Städte besitzen, an denen Deutschland so reich ist, die dem Künstler so viel Anziehendes bieten und in denen er daher gern mit dem Historiker zusammenarbeiten wird, der hier gerade die intimsten Züge deutschen Kunstlebens, ihre ächte Volksthümlichkeit studirt. Der Künstler und der Kunsthistoriker werden daher hier, glaube ich, gerne zu gemeinsamer Studienwanderung ausziehen, und sie werden sich dabei bald besser verstehen als in langathmigen, theoretischen Auseinandersetzungen; ihre Wege werden sich manchmal theilen, denn gar Vieles, was historisch interessant, ja sogar bedeutend ist, ist desshalb noch nicht für unsere Zeit künstlerisch ansprechend, und an gar mancher Ruine, manchem Kunstwerk, das den Maler begeistert, wird der Historiker kühl vorübergehen. Gerade diese Gegensätze der Auffassung, die verschiedene Art, zu beobachten und zu arbeiten, hat sehr viel Anregendes, und die Beiden wünschen sich wohl noch einen Dritten, nämlich einen Dichter, der mit warmen Worten das ausspräche, was bei dem fröhlichen Wandern ihr Herz erfüllt; die Freude an dem schönen Lande, an seinen Leuten und seiner Kunst, die, je näher wir sie kennen lernen, je feiner wir sie beobachten, wir desto wärmer fühlen, und die schliesslich doch der gemeinsame Trieb unserer Studien und unseres künstlerischen Schaffens ist.



Lüsterweibchen in der Rathsstube zu Sterzing.

Das Malermärchen

von

WOLFGANG KIRCHBACH.

Ich sass eines Tages in dem grossen Rubenssaale der altberühmten Dresdner Gemäldegallerie auf dem rothen Plüschsopha behaglich zurückgelehnt und betrachtete nachsinnend das gewaltige Gemälde des Rubens, wo Neptun aus dem Meere auftaucht, den Dreizack schwingend, und den Stürmen mit seinem «Quos ego —!» Ruhe gebietet. Blonde, üppige Nymphen umschwimmen seinen Muschelwagen, den weisse Seerosse mit nassen Mähnen und gewaltigen Schwimmfüssen ziehen. Die überwältigende Naturkraft, die strotzende Lebensfülle dieses Riesenbildes erfüllte mich mit einem gesteigerten Kraftgenuss der Seele; ich hätte mich am liebsten selbst als ein solches blondes Seeweib oder als ein Triton um den Muschelwagen des Meergottes durch die Wellen gewälzt.

Die Gallerie war gänzlich menschenleer. Rechts und links konnte ich in die lange Flucht der Bildersale hinabschauen; kein einziger Besucher war dort zu spüren. Nur die Bildnisse an den Wänden, die alten bärtigen Niederländer von Rembrandt's Hand, die vielfach aufgeregten Gestalten der Rubens'schen Kunst brachten eine stumme menschliche Gesellschaft um mich hervor. Ganz hinten im letzten Saale am Fenster sah ich einen Galleriediener in sich zusammengesunken auf einem Stuhle sitzen und schlafen. Er mochte von der Hitze eingenickt sein, denn es war ein heisser Sommertag um Mittag, wo Niemand die Gallerie gern besucht. Aber ich liebte diese Einsamkeit, um in der lautlosen Wärme meinen wundersamen Träumen nachzuhängen.

Eine innere Verwandlung ging mit mir vor. Die Hitze und die allgemeine Stille begann mich einzuschläfern. Wiederholt wachte ich auf und besann mich, wo ich war. Dann aber kam ein neues Träumen über mich, abgerissene Bilder aus der Vergangenheit tauchten vor mir auf, umgaukelten mich und verschwanden. Einmal glaubte ich eine Vision zu haben, als rege der Neptunus da oben wirklich seinen Dreizack. Doch das verging wieder. —

Ich mochte zehn Minuten lang so vor mich hingedämmert haben, als ich im Nebensaale ein Geräusch von langsamen Schritten vernahm. Irgend Jemand schien draussen zu gehen, stehen zu bleiben, und wieder weiter zu wandeln.

Ich blickte auf. Zu meiner Verwunderung, nicht ohne einen leisen Schauder zu empfinden, sah ich draussen, den Rücken mir zugekehrt, einen Mann in fremdartiger Tracht stehen. Er hatte einen grossen, breitgeränderten Hut auf, über dessen Krämpe eine röthliche Feder herabhing. Er trug mit Schleifen besetzte Kniehosen, ein wammsartiges Oberkleid, einen kurzen Mantel über den Schultern, einen Degen an der Seite und grosse lederne Stulpenhandschuhe an den Händen.

Ich sah, wie der Mann sinnend vor dem Bilde stand, seine Hand rückwärts an die Hüfte legend, so dass der Mantel durch den Ellenbogen etwas heraufgebauscht wurde. Er war von mittlerer Grösse, seine Haltung vornehm und gemessen.

Nach einer Weile drehte er sich herum und kam, die Hand auf den Degenknauf legend, ruhig vor sich schauend auf den Eingang meines Saales zu. Ich konnte sein Gesicht erkennen, ohne dass er mich noch zu bemerken schien. Die Züge kamen mir bekannt vor. Ich sann, wo ich sie unterbringen sollte. Ich rieth, welchem oft gesehenen Antlitz sie so merkwürdig ähnlich erschienen. Auf einmal fiel mir ein Bild ein, das hinten in dem letzten Saale hängt, aus dem er hergekommen sein musste. Dort befindet sich das berühmte Bild, welches unter dem Namen des «Liebesgartens» bekannt ist und von Peter Paul Rubens stammt. In einem alten Parke um eine Grotte lagern reichgekleidete

Damen mit Kavalieren jener Zeit, geflügelte Liebesgötter umflattern sie und liegen den leidenschaftlich bewegten Damen im Schooss. Links vorn in der Ecke steht ein Herr in heisser Umarmung mit einer blonden Niederländerin und schaut liebestrunken aus dem Bilde heraus. Das Antlitz dieses Herrn ist das Selbstbildnis des Künstlers, des Malers Peter Paul Rubens. —

Als jetzt der Fremde in den Eingang meines Saales trat und mit dem Ausdrucke eines grossen Erstaunens stehen blieb, fiel mir die ausserordentliche Aehnlichkeit seiner ganzen Gestalt und seiner Züge mit jenem Selbstbildnis beklemmend auf's Herz. Es war dasselbe breite Gesicht mit dem kurzen Schnurrbart.

Der Fremde warf einen scharfen, klaren Blick auf die Bilder des Rubenssaales und begann dann, augenscheinlich sehr erstaunt, sich einzelne Bilder näher zu beschauen. Er stand eine Weile vor dem büssenden heiligen Hieronymus mit dem Löwen und schüttelte den Kopf; dann trat er vor den grossen Dianazug, wo Faune und betrunkene Nymphen in sattem, strotzendem Leben einherziehen, er schaute hinauf nach dem Riesenbilde des betrunkenen Herkules, den ein Faun und ein bocksfüssiges Weib stützt, sein Auge schweifte auf das Bildnis der Söhne des Rubens und endlich blickte er lange hinauf nach dem grossen Gemälde des Neptuns, der den Meeresstürmen Schweigen gebietet. — Ich glaubte zu bemerken, dass eine tiefe Andacht auf seinem Antlitz lag, als er diese Bilder eines schwellend reichen Lebens und einer übermüthigen Einbildungskraft musterte. Mehrmals sah ich ihn beifällig nicken, all diese Sachen schienen ihm ausserordentlich zu gefallen.

Er schien mich bis dahin gar nicht beachtet zu haben; auf einmal aber machte er eine Wendung zu mir herum, nahm seinen Krämpenhut mit einer sehr vornehmen Gebärde ab, verneigte sich, indem er den Degenknauf etwas niederdrückte und sagte in klarem Deutsch mit etwas kölnischem Tonfall:

«Sie verzeihen, mein Herr — können Sie mir vielleicht Auskunft geben darüber, wer diese fabelhaften Bilder hier gemalt hat». Ich erhob mich, einigermassen verwundert, dass dieser Herr mich so ohne Weiteres ansprach, ohne mir die mindeste Aufklärung zu geben, wie er in einem solchen Kostüm sich hierher gefunden haben mochte.

«Mein Herr, sagte ich, diese Bilder sind von der Hand des Peter Paul Rubens, des grössten flämischen Malers seiner Zeit. Er starb im Jahre 1640».

«Merkwürdig», entgegnete der Fremde, indem er sinnend vor sich hinblickte. «Merkwürdig. Rubens! Dieser Name ist mir doch schon einmal vorgekommen irgendwo. Er kommt mir bekannt vor». — Ich sah mir den Sprecher näher an. Kein Zweifel, er war dem Antlitz des Rubens auf jenem Bilde zum Verwechseln ähnlich. Aber der Ton seiner Stimme glich der eines Nachtwandlers, und es berührte mich unheimlich, dass er jenen Namen schon irgendwo gehört haben wollte. Er wendete sich wieder zu den Bildern und betrachtete sie lange, schweigend und nachdenklich.

«Ein grosser Künstler! Ein grosser Künstler!» wiederholte er im Anblick der Rubens'schen Sachen. «Es ist, als habe er Blut in seine Farben gemischt, so saftig und lebenswahr ist das Fleisch all dieser Gestalten! Von welcher wunderbaren Feinheit ist der Ton auf der Haut dieses heiligen Hieronymus! Das ist vornehm, das ist zugleich natürlich. Es ist grosser Stil, nicht nur in diesen Kompositionen, auch der Vortrag der Malerei, die Art, das Farbige in der Natur zu sehen, ist von einem gewissen kraftvollen und mächtigen Stil. Ah — sehen Sie doch, mein Herr, welche Naturwahrheit das Fleisch dieser Nixen um den Neptun hat, wie richtig es durch den Charakter des umspülenden Wassers bestimmt ist, wie gut dieser Maler die wechselseitige farbige Bestimmung der Gegenstände beobachtet und wie er trotzdem seine Malereien zu grossen Schöpfungen zu erheben vermag, die nicht wegen ihrer malerischen Beobachtungen da zu sein scheinen, sondern hinreissen durch die innere Belebtheit der Vorgänge selbst! Ah — mein Herr, ich bitte Sie! War je ein Mensch so grossartig betrunken wie dieser Herkules da oben?! Haben jemals Faune, Nymphen und Satyre gelebt, die so gegenwärtig waren wie hier dieses Gesindel, im Gefolge der Jagdgöttin, der edlen Diana? Diese Nymphen könnte man ja in ihre feisten Wangen kneifen, als lebten sie wirklich, diese bocksfüssigen Gestalten scheinen anatomisch geradezu nothwendig und haben gar nichts Fabelhaftes, sondern treten so fest auf, wie bürgerlich wirkliche Menschen, die einen Taufschein besitzen und polizeilich angemeldet sind. Ah — und, mein Herr, diese Löwen, dieser Eber auf den beiden Jagdbildern! Die Bestien scheinen ja gerade in den Saal herabspringen zu wollen, als wäre der Rahmen nur das Gitter ihres Käfigs! Mein Herr, glauben Sie mir, dieser Künstler hatte Fleisch und Blut, er malte nicht, er lebte alle

seine Gestalten, er lebte sie mit so viel Naturgefühl, Lebensgefühl und mit solchem Reichthum seiner Seele, dass sie Alle hier noch leben, während er selbst wie Sie sagen, schon seit zwei und einem halben Jahrhundert todt ist!»

«Ja, sagte ich, es ist wunderbar. Peter Paul Rubens, der grosse Staatsmann und Maler, ist längst verwest und in Nichts verschrumpft; seine Farben und seine Leinwand sind viel dauerhafter, als der Mann selber war und die Figuren seiner Phantasie athmen Alle noch das Leben, welches sie ihm aus seiner Seele gesogen haben, während er nur noch ein Namen ist».

Ich sagte dieses Letztere ziemlich betont mit der heimlichen Absicht, den Fremden herauszulocken und ihm einen gewissen Nadelstich zu versetzen. Dieser aber schaute nur etwas trübe vor sich hin und sagte leise nickend:

«Ja, ja, so wird es wohl sein. Einen eingeschlagenen Herkules kann man wohl wieder herausfirnissen und er lebt wieder auf zu Folge der Solidität des Malverfahrens, welches dieser Rubens befolgt hat, mein Herr. Schlagen aber bei einem wirklichen Menschen die Farben ein und verlieren sie ihren Glanz und ihre Transparenz, dann hilft kein Firnis, um ihn wieder herauszureiben. Es ist darum weit besser ein gemalter Mensch, als ein wirklicher Mensch zu sein».

Der Fremde begann von Neuem sich in harmloser Bewunderung der Rubens'schen Bilder zu ergehen und ihre strotzende Kraft und Fülle, ihr dramatisches Leben, die glaubhafte Realisirung all jener Wesen der Fabelwelt zu rühmen und zu versichern, dass er hier endlich die wahre Kunst gefunden habe, die seinem Geschmack zusage, dass hier das eigentliche Wesen der Kunst sei, das er lange vergeblich gesucht und daran er sich nun gar nicht satt sehen könne.

Ich entgegnete ziemlich scharf: «Ich verkenne nicht, mein Herr, dass dieser Meister Grossartiges und in seiner Art Unübertreffliches geleistet hat, ich selbst habe eine ganz persönliche Vorliebe für ihn, aber es wäre doch schlimm, wenn die Kunst hierbei stehen geblieben wäre. Die Welt hat weiter gelebt. Kein Mensch trägt mehr diese altmodische Tracht z. B., in welcher Sie, mein Herr, hier noch verkehren und sich der Gefahr aussetzen, wegen «groben Unfugs» polizeilich belangt zu werden. All Ihre Nymphen und Faune, Ihre Meerweiber, Tritone und Seerosse, all Ihre Löwen wie auch die nackte Schönheit dieser Frauengestalten hat eine spätere Zeit mit gleichem Leben durchdrungen und Sie brauchen sich nur eine Treppe höher zu bemühen, so werden sie Manches sehen, was Meister Rubens denn doch wohl nicht gekonnt hätte!»

Er trat einen Schritt zurück und sah mich sehr erstaunt, ja, sogar etwas furchtsam an. «Es ist noch weitergegangen?» frug er mit einer heimlichen, aber nicht ganz verborgenen Bestürzung. «Man hat noch weiter gemalt? Und ich glaubte, mit diesem Saale sei auch die Kunstgeschichte zu Ende!»

«Durchaus nicht. Eine Treppe höher geht die Kunstgeschichte weiter und fängt vielfach sogar ganz von Neuem wieder an. Aber damit wollen wir uns nicht weiter aufhalten; ich will Ihnen nur das zeigen, was Sie besonders interessiren wird, mein Herr, wenn Sie sich meiner Führung anvertrauen wollen.»

Er lüftete mit einer sehr zuvorkommenden Gebärde den Hut und lud mich mit einer Handbewegung ein, voranzugehen. Ich verneigte mich sehr höflich und wunderte mich nur, dass er mir auch jetzt noch nicht seine Visitenkarte übergab, auch seinen Namen nicht nannte. Er ging voran, durchschritt den Saal, wo die Bilder des Murillo, des Ribera und anderer Spanier sich befinden, warf einen Blick darauf, als sähe er nur alte Bekannte und stieg dann die schöne, breite Freitreppe zur Mittelkuppel hinan, wo die Raffael'schen Teppiche hängen. Wir schritten in das obere Stockwerk mit der modernen Abtheilung hinauf und ich führte ihn, ohne Aufenthalt, zunächst in den hintersten Saal, wo Makarts grosses Gemälde des Sommers hängt. Dieses Bild schildert ein Frauenbad. Auf einem üppigen Pfühle in einer Grotte ruht in der Mitte eine nackte Dame, die eben noch das Wohlgefühl des genossenen Bades auf ihren Lippen spielen lässt, links am Becken sind andere stolze Schönheiten zum Bade bereit, rechts stehen hohe Frauen im Bademantel und prächtigen Roben und spielen eine Parthie Schach. Auch halbwüchsige Mädchen und Kinder sind dabei und werden gebadet. Der ganze Glanz der Makart'schen Farbenfülle ist über dieses grosse Bild ausgegossen.

Der unbekannte Kunstkenner — denn für einen solchen musste ich ihn ja wohl halten — betrachtete lange das glänzende Bild des Wienerischen Meisters. Ich glaubte zu bemerken, dass die Sache ihm denn doch imponirte und, indem ich den ganzen Stolz



Laura Alma-Tadema pinx.

Ins Garn gegangen.



empfand, am Ausgange des neunzehnten Jahrhunderts zu leben, liess ich nach einer Weile nur die Frage fallen: «Nun, mein Herr —?!»

Ein liebenswürdiges, aber ironisches Lächeln ging über sein Antlitz; er zwinkerte mir mit den Augen zu und sagte schelmisch: «Ich bedauere die Männer Ihrer Zeit, mein Herr, wenn dieses die Frauen sind, welche in schönen Stunden in Ihren Armen liegen. Sie verstehen ja wohl —!» — Ich verstand zunächst ganz und gar nicht und blickte ihn überrascht an. — «Nun, ich will deutlicher sein», sagte er noch schelmischer. «Dieses Bild frappirt allerdings auf den ersten Anblick. Es ist in dieser Farbe etwas von der morbidezza der italienischen Meister, welche wir Niederländer ja auch in Italien studierten. Aber was ist Farbe, was ist Eleganz der Linien! Elegant ist diese Farbe, elegant dieser Vortrag, elegant die Farbenharmonie! Ich sehe das recht wohl. Aber diese Eleganz ist keine Schönheit und, mein Herr, die Hauptsache ist, dass diese Frauen so leicht wie die Luft sind. Dieses Fleisch hat keine Schwerkraft.»

«Wie so?»

«Ei, mein Herr», sagte der Unbekannte. «Wissen Sie nicht, dass das Fleisch des Menschen ebenso gut auf eine Waage gelegt werden kann wie ein Pfund Ochsenfleisch oder Schweinefleisch?! Wissen Sie nicht, dass es dann sein ordentliches Gewicht hat und dass ein Mensch in diesem Falle zumeist einhundert bis zweihundert Pfund wiegt? Haben Sie nicht sogleich an den Gestalten des Rubens gesehen, dass diese Wesen auch ein wirkliches Gewicht haben und dass die Farbe selbst dieses materielle Gewicht ausdrückt? Sie müssen wissen, mein Herr, dass ein nackter Mensch, mag er stehn oder gehn oder fliegen, durch die Anziehungskraft der Erde auch angezogen wird, dass seine Muskeln, Schenkel und Waden, Bauch und Brüste, soweit sie nicht im Zustande der Anspannung sind, nach dem Mittelpunkt der Erde gravitiren, wie das sich ja ganz von selbst aus den Gesetzen ergeben würde, welche ein gewisser Galiläi vor nicht zu langer Zeit neu erörtert hat, wenn es nicht der Augenschein selbst lehrte. Sehen Sie doch einen nackten Menschen einhergehen, wie sein Fleisch da nach der Erde hängt, denn das Fleisch will wieder zur Erde zurück, aus der es ward und in der es auch wieder zur Erde wird. Nun, mein Herr, dieses Gravitationsgesetz des Fleisches haben Männer, wie Michel Angelo, Raffael und vor Allem der grosse Rubens stets beobachtet, darum ergiebt sich auch ein ganz anderer anatomischer Zustand der Rubens'schen Wesen, als dieser luftigen Frauengestalten hier. Sie können nicht gehn und stehn und kein Mann kann sie umarmen. Mein Herr, es ist nur eine kleine Nuance, es ist ein Grad in der Zeichnung und in der Lage des Lokaltones zum Schattenton, es ist nur ein Grad in der Bestimmung der Reflexe und des Selbstreflexes, den das Fleisch in sich selbst hat — nur ein Grad, welcher zugleich das Schwergewicht des Fleisches malt und sein Hängen zur Erde in der Natur ausdrückt. Dieser Maler hier aber hat nur die Häute der Menschen studiert und gemalt, wo sie als Häute wirken; er hat durch seine Farbenkombinationen, durch die Reflexe, welche er durch prächtige Stoffe auf das Nackte fallen lässt, das innere Fleisch abgetödtet und die Häute isolirt. Er hat eine Hautschönheit gemalt und parfümirte Häute ausgehangen. Mein Herr, ich fühle geradezu einen Schauder; hier ist kein Knochen, keine Sehne, kein Muskel, kein Fett verräth, dass es unter diesen Häuten ist und die Anatomie — o, mein Herr, diese schönen Häute hier sind ja über die zu Grunde liegende Anatomie hinweggezogen, wie ein Frauenstrumpf über eine Männerwade; das Strumpfband ist verloren und der Strumpf ist gerutscht.»

«Aber, mein Herr», sagte ich, unwillig, dass dieses Bild, welches ich bewundert, eine so abfällige Beurtheilung bei diesem Flamländer fand. «Haben Sie denn keine Empfindung für die Sinnlichkeit und Ueppigkeit dieser Farben, für das Bouquet, für den Geschmack, mit welchem die Stoffe gewählt sind und den Ton dieser zarten Frauenhaut bestimmen, keinen Sinn für die Lebensfülle, welche aus der Auffassung des Gegenstandes selbst spricht?!»

«Ich habe Hunderte von nackten Weibern gesehen», sagte der Fremde, «aber niemals solche Gestalten. Es schaudert mich vor ihnen. Diese Köpfe, bei allem Schmelz des Incarnates, kann man sich vorstellen, dass ein Schädel darunter ist?! Diese aufgerissenen Augenlider — was drücken Sie denn aus? Sprechen sie von Frische der Sinne, von zweckmässiger Sinnlichkeit? Nein, zwecklose Ueppigkeit athmen diese Lippen und dieses Kind hier unten, dieser aufgeschwammte Knabe, welch' eine Missgeburt geheimer Sünden ist denn das?! All diese Weiber haben sich geschminkt und damit ihre Haut verderbt — es muss eine schreckliche Zeit, eine

Zeit voll innerem Wahnsinn der Sinne gewesen sein, da man solche Bilder, solche Frauengestalten bewunderte. Dieser Maler hat von der weiblichen Natur nur das gesehen, was als Phosphorenz des Fleisches im Zustande üppiger Erregung und üppiger Erschöpfung durch die Haut läuft und es ist schrecklich, diese Beobachtungen zu isoliren, ohne sie auf anatomisch wirkliche Gebilde und Wesen von irdischer Schwerkraft zu beziehen, dadurch zu mildern und den heiligen Zwecken der Natur entsprechend darzustellen Und noch Eines, mein Herr! Dieser Maler malte, um zu malen, kolorirte, um zu koloriren! Nicht Tizian und Giorgione, nicht Veronese hat das gethan! Dieser Maler will schön sein durch Farbenwerthe, Tizian aber wollte die Schönheit der Gestalt, wie sie sich durch die Materie als farbige Erscheinung verwirklicht! Dieser Maler hier will eine schön arrangirte Palette, in welcher auch der Mensch nur ein Schmuck, eine farbige Zierde ist, Tizian und Rubens aber malten, weil die Schönheit und Kraft der gesunden Natur und ihrer Materie durch die Farbe zu einer Gestalt wird. Dieser Maler malt nur im Gegensatz zu denen, die, statt des Pinsels den Zeichenstift brauchen und er betont diesen Gegensatz; Rubens hat gemalt, weil die Natur selbst nur durch Farbe zur Form wird und ihr lebendiges Leben, ihr Lebendigsein im Lichte und in der Wärme der Sonne, durch farbiges Dasein beweist.»

Der Fremde endete und wendete sich ab, als ob er im Anblick der schönen Makart'schen Frauen einen körperlichen Schmerz empfände. Auch ich wagte nur noch verstohlen auf das Bild zu schauen, denn, merkwürdig! während seiner Rede vermisste auch ich all das, was er vermisste. —

Er wendete sich herum und sein Auge fiel auf das grosse Bild der beiden Löwen von Richard Friese, welche in der ganzen Naturtreue ihres Katzencharakters anatomisch und in jeder anderen Hinsicht vollendet beobachtet und gemalt, auf einem Felsgerölle lauernd heranschleichen und unten in der Tiefebene eine Karawane beobachten.

«Hier sehen sie eine Leistung des 19. Jahrhunderts, die Ihnen besser gefallen wird, mein Herr», sagte ich. «Vergleichen Sie die Thiermalereien des Rubens damit, so werden Sie den Fortschritt der Zeit nicht verkennen; denn das geben Sie wohl zu, dass Rubens noch manchen Löwen malte, der mehr heraldisch als naturalistisch aussieht.»

Der Unbekannte betrachtete sich eine Weile das Bild. «Das ist schon besser», sagte er. «Ein guter Thierbeobachter! Er hat die Natur des Löwen fast so gut beobachtet wie Homer vor 2700 Jahren.»

Ich stutzte. Ich sagte mir, ich müsse mit einem hochgebildeten Manne sprechen, und mein Verdacht, ich hätte es doch mit Rubens selbst zu thun, regte sich von Neuem. Der Fremde lächelte wieder mit verbindlicher Ironie und sagte: «Sie wissen ja, wie Homers Vergleiche, die er vom Löwen und anderen Thieren nimmt, überall beweisen, dass er diesen mit einem ausserordentlichen Naturalismus beobachtet und charakterisirt. Warum sollte ein Maler wie Rubens, der doch erst seit 250 Jahren tot ist, weniger gut beobachten?! Dieses Bild hier ist sehr gut, aber vergleichen Sie doch einmal die säugende Tigerin des Rubens mit diesen Ihren «modernen» Löwen!»

Ich musste sogleich zugeben, dass Rubens allerdings die Lage, welche jene Bestie beim Säugen annimmt, ausserordentlich richtig charakterisirt habe, dass die Pranken, der Kopf des Thieres vollständig naturalistisch und in voller Schwere ihrer ruhenden Gewalt daliegen, und dass der Charakter des Felles ganz naturalistisch sei.

«Also», sagte der Fremde. «Das geben Sie zu! Dieser geistreiche Maler hier würde beinahe eines Rubens würdig sein, wenn er nicht drei Fehler gemacht hätte, welches die Fehler seiner Zeit sind. Der erste Fehler ist, dass er dieses Kalkgerölle hier viel zu sehr ausgeführt hat. Diese Kalkfelsen sind ja von einer landschaftlichen Wahrheit, dass man sie gleich wegnehmen und damit nach den Löwen werfen könnte. Mein Herr, das ist ein grosser Fehler! Würden Sie, falls Sie in die Lage kämen, zwei wirklichen Löwen auf diese Distanz im Freien zu begegnen und sie zu beobachten Zeit und Laune haben, auch die geologische Natur des Bodens, auf dem sie sich bewegen, so genau studiren?! Nein, Sie würden so sehr hingerissen sein durch den Anblick der Thiere selbst, dass Sie den Vordergrund der Felsen nur unbewusst in einem allgemeineren Charakter sehen würden. Und hätte der Maler diesen allgemeineren Charakter nur gegeben, so würden die Thiere selbst noch weit grandioser wirken. Dieser Maler hat den weiteren Fehler begangen, dass er das Fell der Thiere so naturwahr geschildert hat, als hätte er ein Löwenfell vor sich gehabt, welches ihm zu einem Stillleben als Modell diente. Aber bringen Sie sich, auch wenn Sie

nur m Käfig den lebenden Löwen in Bewegung sehen, die Beschaffenheit seines Pelzes dermassen zum Bewusstsein?! Nein, in diesem Falle ist auch das Haar des Pelzes kein Detail für den Kürschner, sondern es sieht gerade so aus wie die Tigerin des Rubens, es ist das charakteristische Kleid des Wüstenkönigs und erscheint Ihnen in einer grössern Ansicht. Aus beiden Fehlern ergibt sich aber der Dritte, nämlich, dass diese Löwen gleichfalls zu leicht sind und zu dünne Knochen haben. Die geologische Materie und ihre Schwere ist im Missverhältnis zur Schwere des Fleisches und der Knochen. Sie glauben natürlicher zu sein als Rubens; in Wirklichkeit aber balanziren Sie die Bedeutung Ihrer Naturbeobachtungen nur falsch; Sie legen ein Schwergewicht auf das, was ein nebensächliches Gesetz der Natur ist, und die grossen Hauptgesetze, welche sozusagen das Gerippe für den Zusammenhalt der Erscheinungen ausmachen, vergessen Sie darüber. Diese Löwen mögen für den Geschmack eines Kürschners passen, aber auf gewisse Entfernungen sieht selbst ein Kürschner nicht mehr das Fell. sondern den Löwen nur noch als eine moralische Erscheinung!»

Nach diesen Worten ging der Fremde aus dem Saale und sagte: «Uebrigens ein schönes Bild! Schade, dass es in Ihrer Zeit gemalt ist!» Er trat in den Nebensaal und blieb sofort überrascht vor einem der vorzüglichsten Plein-air- und Freilichtbilder unserer Zeit stehen, Harrisons «Studie». Man sieht einen Waldweiher und sein Ufer bei Abendsonnenschein, dessen Lichter sich im Wasser spiegeln. Im Vordergrunde kommt eine nackte Nymphe an, eine andere nackte Frau sieht man auf dem Wasser selbst sich auf einem Kahne herüberstossen. Ich sagte mir, ich müsste den Fremden etwas in das Verständnis des Bildes einführen, da er voraussichtlich hiefür gar nicht die Augen haben würde, und sprach:

«Bitte, sehen Sie richtig hin! Haben Sie jemals ein Bild gesehen, wo das Wasser feuchter schien, wo die Art der Lichtreflexe und der Lichtspiegelungen so zart beobachtet ist, wo Luft und Dämmerung selber sich so spiegeln? Haben Sie gesehen, wie wahr der graugrüne Ton des Fleisches dieser Nymphe ist, bestimmt durch die feuchte Abenddämmerluft, und empfinden Sie den Stimmungszauber, der in dieser wahren Beobachtung der meteorologischen Natur liegt? Hier ist das Licht, die Luft selbst gemalt, und das konnte keine frühere Zeit, das ist ein wirklicher Fortschritt!»

Der Unbekannte sah lange auf das Bild; er schien trübsinnig zu werden. Der Impressionismus schien ihm neu; ich war gespannt, ob sein Auge sich überhaupt auf die Sammlung der diffusen Farben zu einem bestimmten Bilde einstellen würde. Nach einer Weile sagte er:

«Es ist mir wahrhaftig gerade so, als ob ich an einer Strassenlache stände, in welcher sich ein Kirchthurm spiegelt und ich mich selbst auf dem Kopfe stehen sähe; es schwindelt meinem Auge vor diesem Chaos von Farben, die doch ein bestimmtes Nebelbild der Landschaft ergeben! Aber, mein Herr, welch ein Aufwand von Mitteln, um einen Eindruck zu erzeugen, den Rembrandt oder Rubens mit drei Pinselstrichen erzielt hätte! Glauben Sie denn, ich sähe nicht auch, dass die Körper und die Dinge von Luft und Aether, von Licht und Feuchtigkeit umgeben sind?! Glauben Sie, ich wüsste nicht auch, dass wir die Dinge durch einen Farbeneindruck zunächst vermittelt erhalten? Aber löst unser Gehirn diese Impressionen in ein gestaltloses Chaos von Farben auf? Thut es nicht das Gegentheil? Verarbeitet es nicht diese Farbenflecke sofort in eine plastische, festumschriebene Gestalt, selbst da, wo es Dämmerungen und Nebelbilder sieht? Ist die Welt nur eine Erscheinung in Ihrem körperlichen Auge?! Ist sie nicht vielmehr eine Erscheinung in Ihrem Gehirn? Und trägt dieses Gehirn nicht in jedem Augenblicke Ihres Sehens auch seine Erinnerungen an die Form und die Gestalt der Wesen in die farbigen Erscheinungen Ihres Auges hinein? Ordnet nicht diese Erinnerung gerade die farbigen Impressionen fortwährend zu bestimmten plastischen und organisirten Erscheinungen?! O — mein Herr, ich werde im Anblick dieses Bildes und der Richtung desselben tieftraurig! Dies Bild scheint nicht von einem Menschen, auch nicht von einem Gotte gemalt zu sein; dies Bild hat eine Meeresqualle oder eine grosse Fliege gemalt! Denn im Netzauge einer Fliege da mögen wohl die Farben der Dinge und die meteorologischen Erscheinungen von Luft und Licht diese diffuse Gestalt annehmen; bei Fliegen und Schmetterlingen, bei den unvollkommen organisirten Augen der gehirnlosen und gehirnschwachen Wesen — da mag die Natur ein solcher Schemen bleiben, wo die Materie des Wassers und die Materie der Luft und alle anderen Materien nur als ein solcher Eindruck, eine solche Impression wirken; eine Fliege mag einen Menschen als einen grossen Haufen von farbigen Flächen und diffusen

Lichtern und Schatten, Reflexen und Spiegelungen sehen — der Mensch aber benutzt jeden Reflex, um ihn als einen Ausdeuter und Verräther der Form zu empfinden! O, über die herrlichen Reflexe des grossen Rubens! Mein Herr, kennen Sie diese purpurrothen, blutigen Reflexe im Fleische dieses Rubens, wo Fleisch sich im Fleische spiegelt in einer Armkehle, in einer Falte der Brüste — und wissen sie, was diese Reflexe verrathen? Form verrathen sie, organisirtes Leben! O, mein Herr, sind denn die grossen Meister Ihrer Zeit zu Fliegen und Insekten, zu Haifischen und Walfischen geworden, dass sie mit den Augen dieser Wesen sehen?! Dieses Bild hat eine Menschenhand und Meisterhand gemalt, aber ein Haifisch hat es gesehen!»

Er schwieg. Ich war tief erschüttert. Ich fühlte das unheimliche Gespenst aus der Vergangenheit, das zu mir sprach, hatte in einem gewissen Sinne Recht. Es sprach die bilderstarke, kräftige Sprache seiner Zeit; was er aber damit ausdrücken wollte, schien mir doch sehr bedenkenswerth. Nichtsdestoweniger sagte ich:

«Die Menschen unserer Zeit sehen hierin gerade einen Fortschritt. Sie meinen, dass in dieser feinen Beobachtung der Stimmungen von Luft und Licht, in welchen die festen organischen Formen der Dinge zerfliessen, der höchste malerische Reiz liege, indem diese Stimmungen auch ein Ausdruck ihrer Gemüthsstimmungen sind! Desshalb geben sie nur jene farbigen Eindrücke der Erscheinungen wieder und lassen den inneren Organismus nur errathen.»

«Was sind das für Stimmungen?!» frug er.

«Naturstimmungen, Empfindungen idyllischer und sonstiger Art, wie sie uns überkommen, wenn wir in jenen Landschaften sind und uns von Luft und Licht selber seelisch bestimmt sehen, religiöse Stimmungen und dergleichen. Viele malen auch so blos aus dem wissenschaftlichen Grunde, dass sie behaupten, die Gestalten der Fischer und Fischerinnen, der Bettler und Arbeiter, sei's im hellen Sonnenlicht, sei's im Zwielicht, erschienen so auf ihrer Netzhaut.»

«Schrecklich!» entgegnete der Fremde. «Welch eine falsche Wissenschaft muss das sein, die das Netzhautbild ablösen will vom Gehirnbild und seiner Erinnerung. Malte nicht Rubens auch im hellsten Licht? Leuchtet nicht sein Fleisch so, dass alles Fleisch, was ich hier sehe auf allen Bildern, nur der Schatten des Fleisches erscheint? Und dieses malten eure Maler im hellen Sonnenlicht, dieses graue, braune, blaue, dieses kalkige Fleisch, welches ich auf allen Wänden sehe?! Das ist Eure Sonne, Euer Licht?! O, mein Herr, Sie stellen die Körper in die Sonne und malen dann die Impressionen des Lichts? Aber Rubens hatte die Sonne in seinem eigenen Auge, und darum strahlt all' sein Fleisch vom inneren Licht, während Ihr nur das äussere Licht malt, das Eure Farben nie erreichen werden. In Eurem Auge müsst Ihr die Sonne haben; wenn Ihr aber diese innere Sonne tödten lässt durch das materielle Licht des fürchterlichen Sonnenballs am Himmel, wie wollt ihr dann noch malen? Gott hat euch Menschen so gross gemacht, dass ihr die Sonne und das innere Licht sammt dem Organismus und der Anatomie aller Körper und Erscheinungen in eurem Gehirn aufspeichern könnt — warum — was braucht ihr da noch das materielle Licht? Nicht das materielle Licht, das geistige Licht soll der Mensch malen, denn er ist ein Geist! Und weil er das innere, geistige Licht besass, darum glüht auch das Fleisch des Rubens vom inneren Feuer und seines Pinsels Werk leuchtet, dass alles Fleisch, was ihr in der Sonne maltet, zu Kalk und Erde wird! Ach, ihr Armen!»

Er war selbst feurig geworden, sein Auge funkelte, und ich sah, wie die Erregung seines Blutes einen helleren Glanz in diesem Auge erzeugte. Ich fühlte eine neue Wahrheit, die mir selbst Haugks wunderschönes «Morgenroth» mit seinem leuchtenden Morgenlicht erdig und kalkig erscheinen liess, indem ich an das geistige Plein-air dachte, in welchem alles Fleisch des Rubens strahlt. Ich fühlte, dass er der grösste Plein-air-Maler aller Zeiten noch immer ist, ohne dass er zum Impressionismus zu greifen nöthig hatte. Sein Ange war hell und gesund, weil sein Geist gesund war.

Ich wies nunmehr im Weiterschreiten stumm auf Lenbachs Meisterbildnis des italienischen Ministers Minghetti; ich hoffte, nach Allem, was der Fremde geäussert, er müsste gerade an Lenbachs grosser Künstlerschaft Gefallen finden, die seinen Anschauungen entschieden näher stand. In der That verklärte sich sein Antlitz, als er dieses höchst charakteristische Bildnis eine Weile studirt hatte. Er fasste seinen Krämpenhut und lüftete ihn respektvoll; dann meinte er: «Ein Künstler, ein Könner! Schade, dass er nicht die Farbentöpfe des Tizian oder des Rubens zu haben scheint. Schade, dass er nicht den Farbenreiber des Rubens besitzt, der



Frank Dicksee R. A. pinx

Leila.



ihm seine Töpfe mischt und ihm das Material verschafft, mit dem man damals malte. Dieser Meister kann in vieler Hinsicht neben den Bildern des Rembrandt und Rubens, des Tizian und neben Bildnissen des Raffael Sanzio gelten. Aber Eines ist mir auffällig, mein Herr. Sind denn in Ihrer Zeit die Menschen, wie dieser Minister hier, zu Charakteristikern ihres eigenen Selbstes geworden und verrathen sie gleich allen Andern, bei der ersten Bekanntschaft, wess Geistes Kind sie sind? Haben sie alle Heuchelei verlernt und hüten sie nicht mehr das Geheimnis ihrer Seele? Schauen sie doch die Bildnisse des van Dyk und Rubens an, auch des Rembrandt und Tizian — sind diese Köpfe und Gestalten nicht Alle die Bewahrer eines grossen Geheimnisses? Wie die Welt das Geheimnis Gottes ist, so ist die eigene Seele das Geheimnis des Menschen. Nur wie eine ferne Ahnung schaut aus dem Antlitz eines jeden Menschen seine Seele und der Charakter dieser Seele heraus. Diese Seele hütet die Natur selbst und verbirgt sie hinter Fleisch und Blut, denn es ist ein grosses Geheimnis um den inneren Menschen. Und die Maler meiner Zeit, da man noch in Kniehosen und Federhüten ging und nicht in diesen langen Schläuchen, welche Sie an den Beinen schlottern haben, die Maler meiner Zeit hüteten auch in ihren Bildnissen das Geheimnis der Seele ihrer Mitmenschen. Sagt man sich denn in Ihrer Welt sogleich, was man von einander hält? Denunzirt man sich denn wechselseitig die Charaktere? Dieses Bildnis, ich gestehe es, wirkt fast auf mich wie eine leise Denunziation! Und wie — wenn nun Ihr grosser Meister sich geirrt haben sollte in dem Urtheil, welches er mit seinen Farben über diesen Minister zu fällen scheint? O — mein Herr, ich möchte nicht in Ihrer Zeit leben, wo man das Geheimnis meiner Seele, die doch Gottes Geheimnis ist, ausplaudern will ohne mich darnach zu fragen. Welche schönen Gottes-Geheimnisse sind die Frauen Tizians, welche dunklen Geheimnisse des Schöpfers die Männer, welche Rubens und van Dyk malten!»

Ich nickte, aber ich konnte mich doch nicht enthalten zu sagen: «Nun, mein Herr, ich hoffe, dass auch die Bildnisse dieses neueren Meisters einer kommenden Zeit doch auch wieder als solche Geheimnisse erscheinen werden!»

«Hoffen wir es und hoffen wir, dass die Menschen Ihrer Zeit selbst noch zu der Erkenntnis kommen, dass sie vieles wissen, aber Weniges verstanden haben.»

Nun schritten wir rasch nach der anderen Abtheilung, wo Uhde, Böcklin und Munkacsy hängen. Bei v. Uhde blieb er stehen und sagte:

«Aha! Da ist wieder das Haifischauge Euerer Zeit! Aber nicht mit Haifischaugen, mit den Augen der Menschen sollt ihr malen, und wenn Ihr könnt, mit Götteraugen! O — wer mit Götteraugen sehen könnte! Wie organisch würde ihm sogar die Luft und das Licht erscheinen, welche die Menschen nur als unorganische Materie schauen! Aber warum verflüchtigt dieser Meister hier sogar die organisirte Menschengestalt und das Fleisch in seine unorganischen Elemente? Und warum stellt er die heilige Nacht, wo die göttliche Mutter das eben geborene Kindlein im Schoosse trägt, so dar, als sei sein Bild für die Betrachtung von Kindern bestimmt?! Denn ein Kindlein mag sich wohl daran ergötzen, wie hier die Engelein in den Dachboden gestiegen sind und dasitzen, um zu singen. Und warum liegt diese Gottesmutter auf ihrem Lager, wie eine wirkliche Gebärerin, ein Menschenweib, das geboren hat, wenn dieser Maler doch noch an die Engel glaubt? Wo Engel sind und Engelsglaube herrscht, da gebärt die Mutter Gottes nicht wie ein irdisch Weib, sondern in anderem Sinne. Ihr aber mischt Alles durcheinander; Ihr vergöttlicht nicht das Menschliche und vermenschlicht nicht das Göttliche, wie es die Griechen thaten und in anderer Art die Gläubigen Christi — Ihr werft vielmehr Menschliches und Göttliches durcheinander und wo einst in Rembrandt eine fromme Naivität war, da macht Ihr fromme Witze und glaubt, Ihr seiet noch fromm. Ihr seid ohne eine Spur des wahren Heiles! Möge es über Euch kommen und möge Gottes Genie in Euch zu Fleisch und Blut werden!»

Aeusserst gespannt war ich, was er zu Böcklins Schöpfungen sagen würde. Wir treten vor den «Frühlingsreigen» dieses Meisters. Eine Quellennymphe in blauem Schleier sitzt an einem Felsenquell und hält ein singendes Vögelchen auf ihrem Finger. Zwei Faune, ein alter Dicker und ein Junger steigen am Felsen zum Quell herab, der Jüngere schöpft bereits Wasser mit der Hand, um zu trinken. Oben auf dem Felsen blühen Frühlingsblumen und weisse Wölkchen ziehen am Himmel. Gleich weissen Wölkchen aber schweben im Ringelreihen amorettenartige Kindergestalten über die Krone des Felsens. Es ist ein sinnreiches Bild, wo die Stimmung der Natur mythische Gestalt angenommen hat und dadurch in

einen höheren Kunstcharakter verklärt ist, als die Landschaftsstimmung vieler anderer moderner Landschafter. Ich erzählte meinem Begleiter Vieles von Genelli, von Böcklin und von Max Klinger, von Stuck u. A., und dass wir in ihnen, wie zur Zeit des Rubens, Künstler besässen, welche die gestaltlosen Landschaftsstimmungen zu mythologischen Gestalten verdichteten und damit das rein Romantische zu einer organischen Gestalt erhöben. Hier sei ja seine Forderung erfüllt, dass man die unorganischen Stimmungen der landschaftlichen Materie, die Seelenstimmungen, die Sensationen und Impressionen, die landschaftlichen Stimmungsempfindungen in die Sphäre des Organischen versetze und sie damit zu einer wirklichen Kunstgestalt emporhebe, statt das Auge zu einer Fliegenoptik herabzusetzen. Die mythische Gestaltung sei in diesen Künstlern, mitten in einer ganz wissenschaftlichen Zeit, mit voller Kraft neu erwacht aus dem Grunde, die poetischen Naturstimmungen durch objektive Gestaltung zu einer wirklich malerischen und plastischen Erscheinung zu verdichten. Darin liege die eigentliche Poesie der Malerei als einer bildenden Kunst.

Der Fremde nickte beifällig. «Was sie sagen, ist die wirkliche Wahrheit der Kunst und ich freue mich, wenn solche Künstler auch in ihrer Zeit wieder aufleben. Nur Eines ist mir an Ihrem Meister hier verwunderlich. Warum malt er diesen alten dicken Faun in einem Fleischtone, der aussieht, als hätte er sich nicht nur die Hände und Finger, sondern die ganze Haut erfroren? Warum gibt er diesen Faunen solche Ziegenfüsse, auf denen diese Halbmenschen unmöglich aufrecht gehen können? Sehen Sie doch die Faune des Rubens an und beobachten Sie, wie diese durch den Einsatz des Schenkels in das Bocksbein und zwar das Hinterbein des Bockes, sich in einem Gleichgewicht zu halten vermögen, als sässen sie auf der Feder eines guten zweiräderigen Wagens! Diese Faune Ihres neuen Meisters aber müssen auf ihren Ziegenbeinen wie auf Stelzen gehen. Auch sonst vermisse ich auf diesem Bilde vieles Organische. Seine Gestalten gleichen mehr einem Märchen. Märchengestalten einer träumenden Phantasia sehe ich hier und diese Nymphe im blauen Schleier ist vollends gestaltlos und embryonenhaft. Die Faune des Rubens, sein trunkener Herkules, seine Diana, seine Nymphen — das sind keine Märchengestalten, es sind wirkliche, leibhaftige Wesen, die aussehen, als habe zu ihnen ein solcher alter Faun in seiner ganzen anatomischen Natürlichkeit selbst Modell gesessen. Unternimmt die Kunst einmal so Etwas, so muss sie es auch zur vollen Wirklichkeit bringen; sie darf nicht Märchen, sie darf auch nicht Stimmungen versuchen wie die Musik, denn sie verliert darüber den Zusammenhang mit der Wahrheit des menschlichen Sehens; sie macht aus dem Auge ein Ohr und hebt die grossen construktiven Grundgesetze der Natur auf, um eine partielle Kultur gewisser Sinnesempfindungen und ihres fälschlich isolirten Gesetzes zu geben. So seid Ihr dazu gekommen, lauter Sinnestäuschungen zu malen und die Sinnestäuschung für das Wirkliche zu erklären; an Euren mythischen Gestalten sehe ich es am deutlichsten wie auch an Euren Plein-air-Bildern: überall balanzirt Ihr die Werthe, aus denen sich das körperliche Bild der Erscheinungen zusammensetzt, auf eine falsche Weise. Bald malt Ihr nur die Erinnerungsbilder, ohne sie am Sinnenschein zu prüfen, bald malt Ihr nur den Sinnenschein ohne ihn am organischen Bewusstsein der Erinnerung zu mustern. Ihr könnt auf der Strasse nicht drei Schritte gehen ohne Eure aufrechte Haltung richtig auszubalanciren; Ihr könnt nicht einen Blick die Strasse hinunter thun, ohne die Gehirnwerthe und die Sehwerthe gegenseitig in Einklang zu bringen, denn sonst würdet Ihr wie in einem Gras wandeln und fortwährend auf der Nase liegen — in Euren Bildern aber benehmt ihr Euch, als wäre die Wirklichkeit und das Dasein stets nur ein bestimmter Sinnenschein, ein einseitiger Augenschein ohne Tasterinnerung — Ihr malt, als wärt Ihr schlechter von der Natur organisirt, als die Polypen und die Quallen! Aber sehet meinen Rubens an! Da ist das Gleichgewicht zwischen Sinnenschein und Geistesschein, da ist Alles, was Ihr auf falschen Wegen wollt und sucht — da ist ein Maler, dem Gott nicht, wie Euch Allen, nur ein Polyphemsauge, sondern zwei Augen gab, die richtig im Kopfe sitzen — Ihr armen, einäugigen Polypheme!»

Er schwieg. Er warf noch einen Blick des Erschauderns auf die umhängenden modernen Bilder. «Flüchten wir uns wieder zu unserm Rubens hinunter!» sagte er, indem er eilig wieder nach abwärts strebte. Wir waren beide voll von der Herrlichkeit der Rubens'schen Bilder, die uns im Geiste Alles hier oben Geschaute zu überragen schienen. — Als wir den Rubenssaal betraten, prallten wir beide gleichmässig zurück. Der Fremde wurde bleich. Mit heimlich entsetztem Blick betrachtete er alle die Bilder des Rubens.



F. M. Skipworth pinx.

Er kommt nicht.



Was war denn geschehen?! Merkwürdig! Diese grossen Bilder schienen uns auf einmal so leer, so unvermittelt gemalt, so übertrieben, so allgemein zugleich! Wo waren denn all' jene gerühmten Vorzüge?! War unser Auge da oben stumpf geworden? War es verwöhnt, war es falsch eingestellt?! Nur eine riesige Leere schien uns aus all diesen riesigen Leibern anzuschauen. —

«Merkwürdig!» sagte der Fremde, indem er immer mehr erbleichte. Dann sah ich, wie er mit dem Ausdrucke tiefer Enttäuschung nach dem letzten Saale schritt, wo der «Liebesgarten» hängt. Ich ging ihm beklommen nach.

Es war mir, als fehle auf diesem Bilde die Gestalt des Rubens. Das war nur ein Augenblick. Da wo der Fremde ging, legte sich ein Nebel über den Liebesgarten. Der Fremde verschwand und schien im Nebel zu zergehen. Als der Nebel verschwunden war, leuchtete mir mit mehr als Makart'scher Glut der «Liebesgarten» wieder entgegen, liebestrunken schaute Rubens hinter seiner Helena Forman mich an. Lange schwelgte ich im Anblick der Farbenharmonie, der inneren Glut dieses Bildes, welches die schönsten Farbensymphonien Makarts besiegt.

Und als ich zurück in den Rubenssaal trat, erwachte ich. Ich sass noch immer auf meinem Pfühle. Da leuchteten mir auf einmal auch alle anderen Bilder des Meisters wieder in voller gedrängter Farbenpracht entgegen. Je mehr ich aber dieses erhabene Gleichgewicht der Eindrücke empfand, desto mehr hoffte ich auch, dass den Meistern meiner Zeit ein anderes Gleichgewicht gelingen werde — denn wer hatte eigentlich mit mir geredet? Der Schemen des Rubens oder gar — ich selbst und meine Zeit?! —

Unsere Bilder.

Welchem Volke gehört Angelika Kauffmann an? Es ist schon der Mühe werth sich um sie zu streiten. Denn ihr Selbstbildniss in der Dresdener Gallerie ist doch ein Werk von wunderbarer Feinheit. Es «hält sich» nun schon seit hundert Jahren und gehört zu den meist reproducirten in der berühmten Sammlung. Malerisch meisterhaft, in der Zeichnung sicher, in der Haltung einfach und fein beobachtet ist es von so grosser innerer Ruhe und Gehaltenheit, dass man es unter die ersten Meisterwerke aller Zeiten rechnen kann. Ja, es genoss in Deutschland in einer Zeit Ehren, in welcher ein übermüthiges Geschlecht der «Jungen» Alles das, was ihre Vorgänger schufen, als Zopf verhöhnte. Denn wenn jetzt die Alten klagen, dass man sie nicht mehr respektire, so vergessen sie ganz, wie sie mit den Malern umgingen, die vor ihnen schufen. Heute sagt man, Kaulbach sei überwunden. Kaulbach aber sagte von seinen Vorgängern, es sei ein Gebot des guten Geschmackes, das zu vernichten, was jene schufen. Erst mit Kampf und Ringen hat man den Rococo vor der grausamen Verfolgungssucht der klassischen Idealisten retten müssen, die mit dem flammenden Schwert der Besserwisserei gegen ihrer Väter Werk wütheten und nur das duldeten, was ihre Lehrmeister aus dem Mittelalter und der Renaissance geschaffen hatten, oder das, was sie selbst schufen.

Angelika Kauffmanns Blüthezeit fiel in die Zeit des Zopfes, den abzuschneiden Kaulbach und seine Genossen sich berufen glaubten. Heute sieht man freilich ganz deutlich, dass ihnen selbst noch ein Schwänzchen anhing, als sie in den grausamen Feldzug gingen. Man könnte jene Zeit des Hasses gegen den Zopf der Väter, gegen den leiblichen wie den geistigen, die Zeit der Vatermörder nennen. Der am Hemdbunde ansitzenden sowohl wie der geistigen. Denn jene Leute, die sich frei von allem Kleinlichen und kongenial mit Phydias und Rafael fühlten, trugen den Hals in so starker Verpanzerung von Leinenkragen und Seidentüchern, als fürchteten sie noch das Fallbeil der Revolution: Ein Gewand wie die Paukbinde studentischer Duellanten, zum Ersticken, welches das Blut in den Kopf trieb und die Menschen beklommen und dabei hochfahrend machte.

Damals kümmerte man sich um Angelika Kauffmann nicht, die doch manches Bild malte, welches viele Kaul-

bach'sche Werke ganz bedenklich in den Schatten stellt. Nur die Engländer, die jenen harten Bruch in ihrer Geschichte nicht kennen, der uns im Anfang des Jahrhunderts von unserer alten Geschichte trennte, hielten sie hoch. Und so wurde sie zur Engländerin, kam sie in die Geschichte der englischen Malerei: Hatte man sie doch in London zum Mitglied der königlichen Akademie ernannt und ihr damit die höchste Ehre angethan, welche man jenseits der Nordsee einem Künstler zu verleihen hat.

Angelika war eine Deutsche, mehr als es Herkomer ist, mit dem ihre Herkunft zu vergleichen ist. Ihr Vater war ein Vorarlberger, stammte aus Schwarzenberg, einem Dorf im Bregenzer Wald. Aus dieser Gegend, welche während der zweiten Hälfte des 17. und des 18. Jahrhunderts das südwestliche Deutschland mit Maurern und Zimmerleuten, aber auch mit Architekten und Malern versah, stammen auch die Herkomer, deren einer am Bau der berühmten Klosterkirche von Ottobeuren künstlerisch betheiligt war. Angelikas Vater war Maler, arbeitete für die reichen Kirchenfürsten bald hier, bald da, und so wollte es denn der Zufall, dass sie 1741 in der Schweiz geboren wurde, in Chur. Ihre Mutter war Protestantin, ihr Vater Katholik. Doch siegte in der Familie die Religion des Vaters: Die schöne Frau Cleopha trat zum Bekenntniss ihres Gatten über.

Im Jahre 1752 siedelte Kauffmann mit seiner Tochter nach Como über, wo Angelika schon mit 11 Jahren zu malen anfing und bald als Wunderkind Aufträge von vornehmen Leuten erhielt. Mit 16 Jahren malte sie mit ihrem Vater in Fresko die Pfarrkirche ihres Heimathsortes aus. Zugleich entdeckte sie ihre Stimme. In Mailand suchte man sie für die Oper zu gewinnen. Aber ihr Schicksal als Malerin war entschieden, als sie 1763 nach Rom kam und dort, 21 Jahre alt, in den Winckelmann'schen Kreis eintrat: Ein ächtes Kind jener internationalsten aller Zeiten, in welcher vor dem allgewaltigen Genius der Antike die Sonderart der Völker sich verflüchten zu wollen schien. Die junge, in der Schweiz geborene, in Italien erzogene Oesterreicherin blieb in ihrem Herzen eine Deutsche: Deutsch blieb die Sprache, welche sie mit ihrem Vater redete, in der sie ihre Briefe schrieb, auch noch als eine Lady Wentworth 1766 das vielbewunderte Mädchen mit sich nach London nahm.

London war zweifellos damals der Ort, wo die besten Bilder gemalt wurden, wenigstens die besten Portraits. Reynolds und Gainsborough blühten; namentlich der erstere, Präsident der jungen Akademie, stand ihr nahe; er besuchte sie oft, sie malten sich gegenseitig und in Reynolds Briefen ist vielfach von «Miss Angel» die Rede. Die geschwätzige vornehme Gesellschaft hatte sie beide gern mit einander verheirathet. Auch das Mädchen erwähnt den grossen Bildnissmaler in einem ihrer erhaltenen Briefe an ihren Vater:

«alle bekante», theilt sie diesem am 10. Oktober 1766 in ihrer frauenhaften Rechtschreibung mit, «grüssen euch. Habe einige portraits ferfertiget, welche von jedermann abrobirt werden, M. Reynolds gefallens über die massen. Habe sein Portrait gemalt, welches sehr glückhlich aussgefallen und mir vihl Ehre macht, wird negsten ins Kupfer gestochen werden. Lady Spencer hat das stückh bezahlt — 100 Zichin.»

Das etwa ist die Szene, welche uns eine englische Kunstschwester der Angelika, Margaret J. Dicksee, im Bilde vorführt: Der damals 43jährige Präsident der Akademie betrachtet das auf der Staffelei stehende Bild mit entschiedenem Gefallen: Lady Spencer erntet mit frohem Fächerwedeln den Ruhm der Protektorin des schönen Mädchens.

Angelika ist unter der Hand der Engländerin selbst Engländerin geworden. In Wirklichkeit war ihr Gesicht rundlicher, ihr Kinn minder spitz. Reynolds Bild, in dem sie als voll erblühtes Weib erscheint, stellt sie feuriger, entschiedener, in klassischeren Formen dar. Stand sie doch schon längst auf eigenen Füssen inmitten einer sie umwerbenden geistvollen Männerwelt. Sie klagt zwar ihrem Vater, dass «die Kösten hir seynd ausserordentlich». Aber sie berichtet weiter: «ich habe 4 Zimmer, einss wo ich mahle, dass andere wo ich meine ferfertigten Bilder stehen habe (wie es hir der brauch ist, die leute Kommen die arbeit zu sehen, ohne den Künstler zu verstören) die andre 2 Zimmer seynd sehr Klein, Kaum hat ein bet platz zu stehen . . . für die Zimmer bezahle ich 2 gine die Woche, 1 gine für die Kost sambt dem bedinten, den ich kleiden muss». Sie musste also bei 62 Mark wöchentlicher Pension, wie wir jetzt sagen würden, und bei einem Preis von 670 Mark für ihr Reynolds-Bildniss tüchtig die Hände regen, um ihre Stellung zu behaupten.

* * *

H. Gillard Glindoni gehört zu den Feinmalern im Sinne des Franzosen Meissonier und des Schotten



S. J. Solomon pinx.

Orpheus.



Suchardson. Er ist seit einigen Jahren von der Royal Society of Painters in Water-Colours und seit 1890 auch von der Royal Society of British Artists zum Mitglied ernannt worden. Diese englischen Gesellschaften, welche sich zwar «königliche» nennen, aber mit dem Staat und seiner Regierung so gut wie nichts zu thun haben, dienen dem Zweck der Hebung der Standesehre und dem Verkauf der Werke ihrer Mitglieder. Sie üben auf Anfänger eine grosse Anziehungskraft aus, halten auf strenge Jury, da sie meist beschränkte Ausstellungsräume haben und können daher unter den Besten ihre Mitglieder wählen. Die Mitgliedschaft wird zur Ehre, die sich auch in dem höheren Kaufpreis für die Bilder äussert, welche von einem Manne stammen, der seinem Namen die Buchstaben R. W. S. und R. B. A. beifügen darf.

Auch Glindoni malt in Wasserfarben «incidents» Ereignisse, meist aus dem vorigen Jahrhundert oder der Biedermeierzeit. Kurz vor der Zeit, wo Angelika Kauffmann nach London kam, war dort als Prinz von Wales der nachmalige König Georg IV. geboren, bekannt als einer der schönsten — und leichtsinnigsten Männer, welche den Thron Englands einnahmen. Beau Brummell war sein Freund. Mochte draussen die Politik noch so wilde Wogen schlagen, die beiden jungen Männer ergötzten sich daran, der Welt und ihren Sorgen ein Schnippchen zu schlagen. Spiel, Weiber und beider Genossen, Schulden, waren seine einzige Sorge. Er liess zwar von der schönen Jugendfreundin Fitzherbert, um seine hochgeborene Kousine zu heirathen, aber nur gegen Zahlung von 13 Millionen Mark, sein ungezügeltes Leben gab er aber darum nicht auf, auch nicht als er 1841, weil Geistesnacht die starren Sinne seines Vaters umgab, Prinz-Regent und nach dessen Tod 1820 König wurde.

Beau Brummell war sein Liebling, der Vertraute seiner Sünden, sein Partner beim Spiel. Und dieser fühlte sich als König der Mode seiner Zeit so dem Prinz-Regenten gleich stehend, dass er einst diesem in Carlton House in übermüthiger Ueberhebung zurief: «Wales, läute einmal!» Der König läutete, befahl aber dem eintretenden Diener: «Mr. Brummells Wagen soll vorfahren». Das ist der Vorgang im Bilde. Der Günstling rächte sich bald. Als der Prinz-Regent mit einem der Zeugen jenes Vorganges, Lord Moira, ihm begegnete, frug er diesen, als kenne er den sehr eitlen hohen Herrn nicht: «Wer ist Ihr fetter Freund?»

Hofgeschichten — aber solche, welche einst die Welt in höchste Aufregung versetzten!

* * *

Drei Bilder englischer Frauenschönheiten: Denn ob die Leila von Dicksee als Orientalin oder das ihren Geliebten für unsere Begriffe etwas zu offenherzig erwartende Mädchen von Skipworth in modischem Kleid dargestellt sind, ist uns in zweiter Linie von Interesse neben der Stärke des britischen Idealismus, der eben ein schönes Weib unter allen Umständen zum britischen Weib macht. Der geschwungene Mund, das starke Kinn, die gerade Nase, die Stellung der Augen — da sind immer Anklänge an jenen Typus, den der Präraffaelit Dante Gabriele Rossetti schuf.

Er klingt auch bei den Arbeiten von Laura Alma Tadema durch, obgleich es hier sich sichtlich um Bildnisse, nicht um Idealgestalten handelt. Am schlagendsten aber bei dem Orpheus des S. J. Solomon, eines Schülers von Leighton, der schon seit einer Reihe von Jahren durch grosse Darstellungen aus der klassischen Mythologie und Geschichte die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Er gehört zu den jüngeren Malern, welche die Gedankentiefe und Herbheit Watts mit der Pariser Maltechnik versöhnen, inhaltreich, idealistisch und wahrheitlich zugleich sein wollen. Wie weit dies ihm gelang, darüber mag das Bild selbst entscheiden, in dem durchgeistigte Schemen neben fleissig beobachtete Natur rücken. *Ebby.*



Allerhand Sprüchlein.

von

MAX BERNSTEIN.

„Charleys Tante“ und „Die Weber“.

Das eine zu sehen ist bon ton,
Das and're spielt man nicht. Wen wundert's?
Das eine ist ein Erfolg der Saison,
Das and're ist ein Erfolg des Jahrhunderts.

„Schule“ und „Richtung“.

Das Haus der Kunst hat der Thüren viele,
Der Himmel der Kunst ist reich besternt.
Gut ist jede Richtung, führt sie zum Ziele,
Gut ist jede Schule, wo einer was lernt.

Nur Technik.

Gar Mancher, den ich bewundern muss,
Macht mir dennoch Schmerz.
Denn was er schafft, hat Hand und Fuss,
Aber nicht Kopf und Herz.

Chauvinismus.

«Die Welt des Künstlers sei das Vaterland!
Weh ihm, wenn er das Fremde sich gesellt!» —
Mit allem, was da ist, fühlt er verwandt.
Das Vaterland des Künstlers ist die Welt!

Drei Grabschriften.

X.

Hier ruht der berühmte Maler X.
Er war ein Liebling des Geschicks,
Genoss die Gunst des Augenblicks,
Verstand die Mode allzeit fix,
Verstand alle Kniffe, coups und tricks —
Nur vom Zeichnen und Malen verstand er nix.

Y.

Hier ruht der süsse Maler Ypsilon.
Er hinterliess — dank sei's den Damen! —
Der Kunstgeschichte keinen Namen,
Doch seinen Erben eine Million.

Z.

Hier ruht der gefeierte Maler Z.
Seine Bilder waren dumm und nett
Und weil sie gar so nett und dumm,
Gefielen sie dem Publikum.

Den Nietzscheanern.

Was redet ihr von «Uebermenschen» doch?
Damit hat's lange hin auf uns'rer Erden.
Ach, Untermenschen sind die meisten noch
Und Mühe kostet's, bis sie Menschen werden.

„Genossenschaft“ und „Secession“.

Wozu das heftige Reden und Schreiben?
Urtheilet milder!
Von beiden Parteien wird eins nur bleiben:
Die guten Bilder.

Das beste Licht.

Natur zeigt sich im Freilicht,
Im düstern und im Zwielicht,
Im Januar- und im Mailicht,
Am besten — im Genielicht.

Reiz der Partei.

«Was kann es nur für eine Lust sein,
Partei zu bilden wild und blind?» —
Es schmeichelt Jedem das Bewusstsein,
Dass die Andern seiner Meinung sind.

Die Allerjüngsten.

Sie rücken aus mit Speer und Schild,
Die Ungeheuer zu bekriegen,
Und rasseln mit den Waffen wild —
Und töten an der Wand die Fliegen.

Religiöse Malerei.

«Wer darf, was seit Jahrtausenden besteht,
In Tagsgewand zu kleiden wagen?» —
Er, der durch alle Zeit und alle Herzen geht —
Er kann auch alle Kleider tragen.

Akademie.

Warum scheltet ihr sie? Sie schafft kein Genie,
Sie ist kein sicherer Weg zu den Sternen.
Für das, was sie ist, nehmt die Akademie:
Eine Gelegenheit, 'was zu lernen.

Nicht lange.

Falsches, durch Volksgunst anerkannt —
Das ist vorüber, eh' man's meint.
Der Thau glänzt freilich wie Demant —
Doch nur so lang die Sonne scheint.

Verschiedenes Recht.

Dem Genius verzeihen nie
Die Leute von geringern Gaben.
Das Recht zum Unrecht haben sie —
Er hat das Unrecht, Recht zu haben.



EINE JUBILÄUMS-STUDIE

VON

FRED. WALTER.

In den letzten Tagen des verflossenen Jahres wurde in einer Münchener Redaktionsstube ein Fest begangen, dessen wohl die ganze gebildete Welt gedachte: Mit einer prächtig ausgestatteten Jubiläums-Nummer wurde der 100ste Band der «Fliegenden Blätter» begonnen und damit fiel die Feier des fünfzigjährigen Bestehens ihres Verlags zusammen. Das war kein kaltes, lärmendes, gemachtes Jubiläum, das war der Ehrentag von Jemand, den alle Welt lieb hat und in die Festfreude klang etwas von goldener Hochzeitsstimmung hinein. Die niederen, altväterisch traulichen Arbeitszimmer der Herren Braun & Schneider hinter dem Schillermonument am Dultplatz zu München waren in einen Wintergarten verwandelt durch die Gaben der Gratulanten; mannshohe Aufbauten aus Blumen, Sträusse, Palmen schmückten die Räume, Adressen und schimmernde Pokale schmückten die Tische, Kunstwerke aller Art waren als Geburtstagsgaben in das Haus gesandt worden, dem die deutsche Kunst für so viel Jahre und so vielen Dank schuldet, wie keinem Zweiten. Von ungezählten berühmten und grossen und vornehmen Menschen liefen Glückwünsche ein, der Regent von Bayern übersandte mit seiner Gratulation durch einen hohen Beamten Auszeichnungen an die Herren Julius Schneider und Kaspar Braun. Die ganze deutsche Presse gedachte in fröhlicher Einmüthigkeit des Tages, es regnete gute und schwache Huldigungsgedichte aus berufenen und unberufenen Leyern — es war wirklich ein Familienfest des deutschen Volkes.

Und warum? — Aus vielen Gründen. Zunächst gibt es wohl kaum etwas Deutscheres im periodischen Schriftthum als die «Fliegenden», etwas, was so traulich und heimathlich und heimelig anmuthet, wie der Geist, der sie beherrscht: goldechter Humor, das ureigenste Erbtheil der germanischen Rasse. Seit fünfzig Jahren sind sie die vornehmste Aeusserung des Begriffes Humor gewesen, die liebenswürdigste Incarnation des «heiligen Lachens», das die Herzen warm macht und frei. Witzblätter schiessen und schossen wie Pilze aus der Erde und vergingen und vergehen wieder rings umher. Die «Fliegenden Blätter» haben allgemach in des Wortes weitestem Sinn den Erdkreis erobert und trotzdem sind sie dem Geiste nach immer die Alten geblieben. Sie haben stets künstlerisch und sittengeschichtlich ihre Zeit wiedergespiegelt, aber der Spiegel selbst blieb immer der Gleiche, das klare, helle Glas wie der Rahmen. Und dieser edle Konservatismus ist wohl das Hauptgeheimniss ihres Erfolges. Die «Fliegenden Blätter» thun nicht mit in dem Tollen und Hasten unserer Zeit, sie erzählen nur davon, mit einem Lächeln, das immer freundlich ist, mit einem Spott, der nie verletzt. Und dieser Ton thut uns abgejagten und vielver-



K. Braun.

letzten Neuzeitmenschen so wohl und ist uns so gesund. Wie manchen Unfug, den die fulminantesten Polemiken der Tagesblätter nicht aus der Welt schaffen konnten, hat ein lustiger Pritschenschlag des Humors in den «Fliegenden» beseitigt! Und in den Offiziers-Kasinos, deren Frequentanten in jeder Nummer ob ihrer Eroberungslust und Schneidigkeit gehänselt sind, werden die Blätter an jedem Freitag gerade so viel umstritten wie in den Börsen-Café's, deren Stammgäste sie persifliren, in den Bierkneipen, deren Helden sie um ihre Schwerfälligkeit und ihren Durst so oft belachen. Auf dem Familientische lässt man sie ruhig liegen — auch wenn vierzehnjährige Backfischchen im Zimmer sind — in den «Fliegenden» steht nichts Unrechtes! Wie viel hunderttausend Kranken, die langdauerndes Siechthum um die Geduld gebracht, haben sie die schleichenden Stunden verkürzt, wie Manchem vom Lebensgetriebe weitab vom Vaterlande Verschlagenen haben sie die Heimath mit ihren heiteren und ernsten Dingen wieder vor's umflorte Auge gezaubert und waren ihm ein Gruss aus der Heimath gerade so, als hätte er ein deutsches Lied gehört, oder einen Trunk von deutschem Wein gethan.

Seltsamer Weise sind sie, die «Fliegenden Blätter» aber auch den Ausländern besonders lieb! Oft genug wurde eine französische Ausgabe derselben gewünscht — ein Ding der Unmöglichkeit freilich, denn man kann schon den Witz schwer übersetzen und nun gar den Humor! Und noch dazu vom Deutschen in's Wälsche. Aber item, in den Pariser Boulevardcafé's sind die «Fliegenden» ein vielbegehrtes Ding, trotz der grossen französischen Meister der Karikatur, die sie dort haben, von den lustigen Pschüttisten des «Journal amusant», Stop und Mars, und wie sie heissen, bis zu den grimmig-satirischen Chronisten des Weltstadtlasters, Forain und Genossen und zu dem graziösen Cheret und zu Willette und den Andern aus dem Bannkreis des «Chat noir», um deren Art schon bedenklich der Verwesungshauch vom Ende des Jahrhunderts weht. Gesundheit ist das Hauptkennzeichen des Humors unseres Jubilars und nie hat ihn ein Fremdes angekränkelt. Die anmuthige Leerheit, die eigentlich das Wort «Chic» im Allgemeinen in sich schliesst, hat auch die elegantesten und modernsten Zeichner der «Fliegenden Blätter» nie gekennzeichnet. Da galt der malerische Moment immer zu viel. Und zum Beispiel Schlittgen, der ein überraschend scharfes Auge für das Charakteristische jeder Tagesmode hat, sieht dies Charakteristische immer als Maler und nie als Modemensch. Dieses Freihalten unserer Blätter von der Spekulation auf den Geschmack der Massen, der im Grunde doch immer ein Ungeschmack ist, imponirt wohl den Ausländern, welche Publikationen dieses Grades selbst nicht besitzen, ganz besonders. Dazu kommt die Qualität der typographischen Herstellung, welche ebenfalls im Auslande nicht ihres Gleichen findet. Speziell der gebildete Franzose versteht genug von graphischen Künsten, um Holzschnitte zu bewundern, wie sie die «Fliegenden Blätter» bringen an Stelle der billigen Zinkographien, welche der Mehrzahl ihrer Konkurrenten genügen.

Alles was möglich ist.



Hans.



In dem schönen Mythenlande
Schleichet traurig Hans herum,
Denn das Land ist gar zu klassisch
Und der Hans ist gar zu dumm

K. Braun.

Der künstlerische Liberalismus der «Fliegenden», der sich's zur Aufgabe gemacht hat, jede Kunstrichtung in diesen Spalten zu Worte kommen zu lassen, die sich als ächt bewährt, begründete die grosse Bedeutung dieses Unternehmens für die deutsche Kunst überhaupt. Von jeher haben sich «Alte» und «Neue» hier einträchtig begegnet und auch heute schaffen Männer vom linken Flügel der Modernen ungestört neben den leidenschaftlichsten Vertretern der alten Schule. Sonst vergessen

Die Mausfalle.



H. Dyck.

die Alten so oft, dass sie einmal jung waren und die Jungen so leicht, dass sie voraussichtlich einmal alt sein werden. Hier sieht man so recht wie ein gemeinsames Ziel die auseinanderstrebenden Geister eint und mit wie verschiedenen Mitteln sich das gemeinsame Ziel erreichen lässt. In der Redaktionsstube der «Fliegenden» ist ein Zeichner nie nach seiner künstlerischen Konfession gefragt worden, sondern nur immer darnach, ob er was konnte. Und trifft dies zu, dann ist der nervöseste Findesièclemann, der ganz auf Ton, auf Valeurs eingeschworen ist, gerade so willkommen, wie ein Anderer, der in derber Strichmanier derblustige Gestalten festhält. Wie viele tüchtige Kräfte, denen der Markt fehlte, sind so Jahre lang über Wasser gehalten worden, bis ein günstigerer Stern sie wieder zu freierer Ausübung der Malerei gelangen liess, wie viele Kräfte, die sich hier erst an kleineren Aufgaben schüchtern versuchten, sind durch die «Fliegenden Blätter» überhaupt erst der Kunst zugeführt worden!

Eine Fülle der glänzendsten Namen der Münchener Malerwelt strahlt in der Mitarbeiterreihe dieses Blattes seit es bestand. War doch einer der Ersten, die fröhlich daran mitschufen, Moritz v. Schwind, den unsere Zeit erst wieder zu begreifen und zu bewundern anfängt, ein Mann, dessen Grösse und kindliche Reinheit heute, wo die naturgemässe Reaktion erfolgt auf die wilde Uebergangsepoche des dogmatischen Naturalismus, wie eine erlösende Offenbarung wirkt. Dieser Name bot feine Auspizien für das künstlerische Gedeihen der «Fliegenden». Und getreulich gaben sie seitdem einen Gradmesser für die jeweilige Höhe der heimischen Kunst ab. Sie hatten Zeiten einer gewissen Monotonie, Zeiten, wo es an Persönlichkeiten fehlte, und sie blühten wieder auf und heute ist der Kreis derer, die am Werke sind, weiter, bunter und glänzender als je.

Fünfzig Jahrgänge «Fliegender Blätter» — fünfzig Jahre deutscher Kunst — fünfzig Jahre deutschen Humors — und darum fünfzig Jahre deutscher Kulturgeschichte. Deutscher Kulturgeschichte — denn die fremde berührt die «Fliegenden Blätter» nur soweit, als sie sich in der Deutschen spiegelte. Es wäre nun hier ganz am Platze, auszuführen, dass es keine lebendigere, keine ehrlichere Illustration zur jeweiligen Zeitgeschichte gibt, als Aeusserungen ihres Humors wie sie die «Fliegenden» allwöchentlich bringen. Nichts ist hier durch eine Parteibrille vergrössert oder verklei-



Ei schieße Du nur immer zu,
Das ist mir ganz und gar partout,
Ich lieb Dich nicht, ich mag Dich nicht,
Ich heirath' nicht, bleib lediglicht,
Denn mich gelüstets gar nicht sehr,
Zu heißen Madam Schwalangscheer.

K. Braun.



K. Braun.

nert, oder sonstwie verzerrt. Behaglich sehen wir zum Fenster hinaus und draussen treibt das Narrenschiff vorbei mit den Narren aller Stände, Geschlechter und Kategorien; sie treiben vorbei und wissen nicht, dass sie die Schellenkappe tragen und zeigen ihre Schwächen in naiver Harmlosigkeit und wir lachen über sie und erkennen sie als Kinder ihrer Zeit. Denn der wahre Humor spottet nicht kalt und fühllos, weil er versteht, sondern entschuldigt, weil das Mitleid und die Menschenliebe zusammen das beste Theil von seinem Wesen sind! Er lacht, aber er höhnt nicht, er deckt Schäden auf, aber nur solche, die heilbar sind, oder die im Grunde kein furchtbares Unheil bedeuten, er stellt uns wohl auch einmal einen recht schmierigen Kerl vor, aber er verachtet ihn nicht, weil er weiss, wie auf der Welt die schmierigen Kerle werden. Und selbst das Tragische, das wirklich Furchtbare weiss er zu mildern und mit freundlichem Lichte zu verklären. Er geht in den Schrecken des Krieges nicht zu Grunde, er verliert sein munteres Lachen nicht im Sturmbrausen der Revolution. Auch im Jahre 1848 und in den Jahren, die ihm vorhergingen und folgten, sind die «Fliegenden Blätter» immer gemüthlich geblieben, obwohl sie mitten in der Politik steckten und mit einer Offenheit über die Zustände im «lieben heiligen römischen Reich» ihre Meinung sagten, mit einer Offenheit, welche auch die meistkonfiszirten politischen Witzblätter von heute kaum mehr vom Hörensagen kennen. Aber der Ton, den sie anschlugen, machte auch die wilden Weisen jener Sturmjahre zu wohlklingender Musik. Und warme Vaterlandsliebe war ja von jeher der Grundton, auf den sie gestimmt waren.

Heute stehen die «Fliegenden» grundsätzlich dem politischen Leben ferne. Die Zeiten sind anders seit Langem, die Gegensätze sind schärfer, der Hass von Partei zu Partei ist tiefer, die ganze Welt ist nervöser geworden. Ein politisch-satirisches Blatt ist fast nur mehr denkbar im Sinne irgend einer bestimmten oppositionellen Partei. Und alle Welt weiss den «Fliegenden» Dank, wenn sie die Leser in andere Gebiete führen, als die Tagesblätter, die nothgedrungen uns Parteigezänk zu Frühstück und Nachtmahl serviren müssen, die uns mit der leidigen Jagd nach Aktualität nicht mehr zu behaglichem Lebensgenuss und zu ruhigem Nachdenken kommen lassen. Kein Vorwurf für die Presse — denn die Ansprüche der Leserwelt haben sie ja zu dem gemacht, was sie ist.

Bei dem konservativen Wesen der «Fliegenden Blätter» ist naturgemäss ihr Inhalt auch ihre Geschichte. Von aussen ist ihnen nichts widerfahren, was sich nicht in ihren Spalten gespiegelt hätte. Sie sind nicht um einen Millimeter im Geviert gewachsen und haben mit wenigen Ausnahmen die alte Seitenzahl gewahrt. Ihre technische Herstellung hat sich in Wesentlichem nicht verändert, für die Herstellung ihres Bilderschmuckes kommt heute wie einst vornehmlich der edle Holzschnitt zur Anwendung.

Die Holzschneidekunst hat ja auch die «Fliegenden Blätter» gegründet. Im Anfang war die xylographische Anstalt von Dessauer & Braun in München. Dann assoziirte sich 1843 Kaspar Braun mit Friedrich Schneider, zunächst wohl auch, um eine Anstalt für Holzschneidekunst zu betreiben. Das erste Verlagswerk, das bei ihnen erschien, war schon ein «fliegendes Blatt», «der erste Bock von Görres», «das Buch für fromme Kinder» folgt dann und damit war für eine weitere

Der einjährige Freiwillige auf dem Marsch.



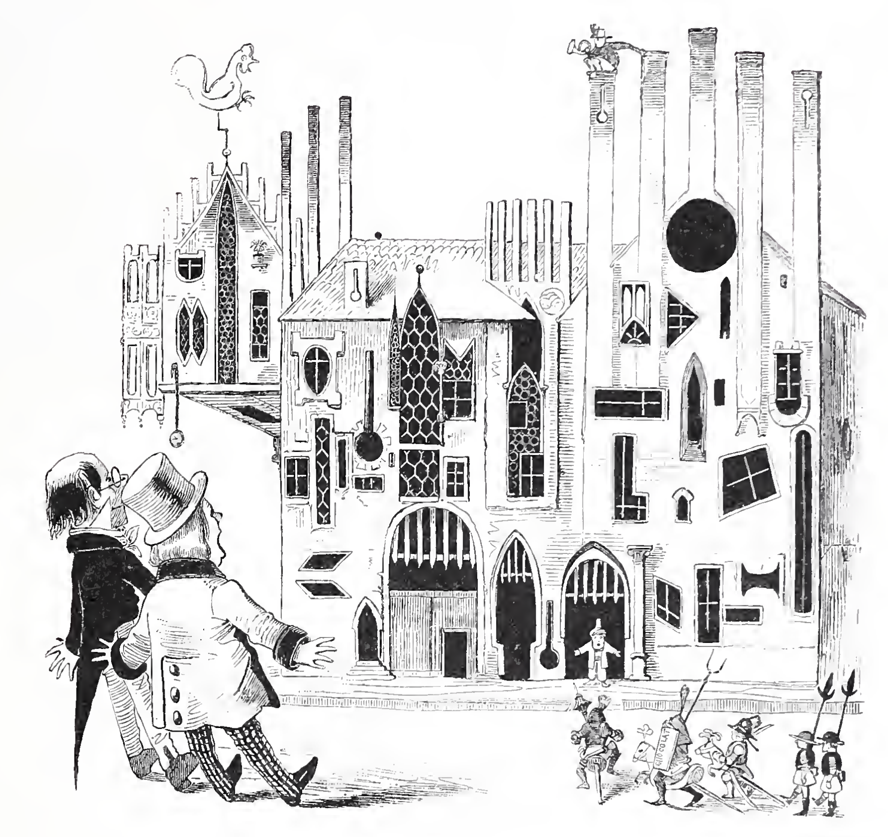
Corporal Aber Schock Schwerenoth, Herr, Sie haben ja den Mäntel um!
Freiwilliger Jawohl! es regnet ja wie mit Gießkannen!
Corporal Aber Donnerwetter, was nutzt mich denn der Mäntel, wenn er nicht gerollt ist!?

Lichtenheld.

Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele
neue Kreuz- und Querzüge durch Dentschland.

Reise nach München.

(Fortsetzung.)



Freuciger Schrecken bannt die Reisenden bei dem Anblicke eines Ritterschlosses; ein treues Bild aus jener glücklichen Zeit des Mittelalters, wo noch Jeder seine Thüren und Fenster machen lassen konnte, wie er wollte. „Hier möchte ich den Rest meiner Tage beschließen" schwärmt Beisele. „Hier möchte ich ein mannhafter Raubritter sein, die Ehre meiner Dame vertheidigen, Riesen erwürgen und mit Zwergen fraternisiren. — Hier, — ein zweiter Kuno von Kyburg mit der Silberlocke des Enthaupteten — leben, kämpfen, heirathen und — sterben in meinem Bette im Kreise unzähliger Enkel und Urenkel — welche Seligkeit!"

(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.

Spezialität des Verlags, die Jugendschriften, der Grundstein gelegt. Im Oktober 1844 erschien dann die erste Nummer der «Fliegenden Blätter», nachdem von den beiden Gründern natürlich der Plan zu dieser Zeitschrift gründlich erwogen worden war.

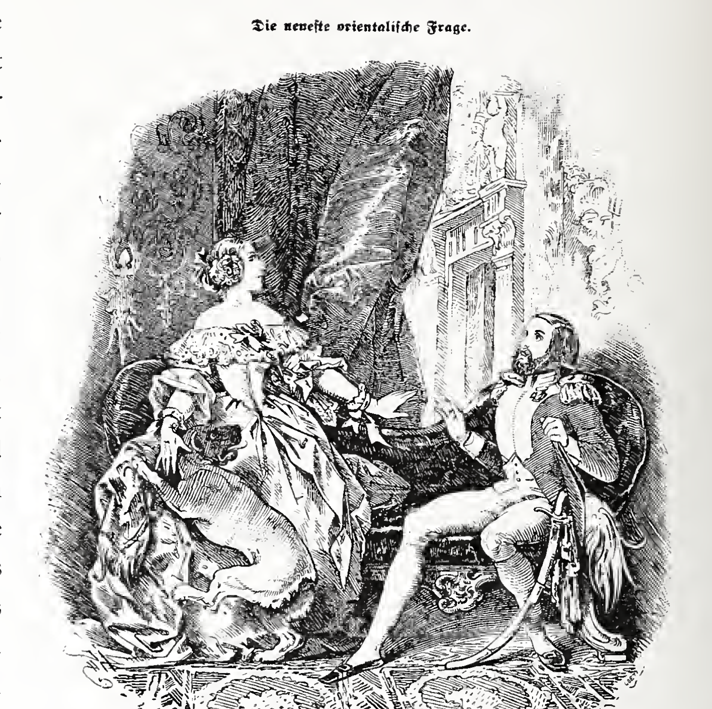
Ueber die Entstehung des Titels der «Fliegenden Blätter» hat man allerlei gefabelt. Da soll ein Windstoss einmal die Blätter der ersten Manuskripte vom Redaktionstisch gefegt haben und dieser Zufall habe zur Wahl des Titels geführt. Eine ähnliche Geschichte erzählt man sich ja bekanntlich auch von der Entstehung des Namens «Kladderadatsch». In Wahrheit wurden die «Fliegenden Blätter» nach Publikationen, Flugschriften ähnlicher Art getauft, die im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert, einer Epoche, da man die periodischen Zeitschriften noch nicht kannte, gang und gäbe waren. Auch unsere Blätter erschienen zunächst nicht mit der Regelmässigkeit, die sie jetzt auszeichnet, sondern in ganz ungebundener Folge. Sie haben sich bis zum 25. Bande weder an Semester noch Quartal gebunden und erschienen in ihrer ersten Zeit nicht einmal regelmässig in jeder Woche.

Ein glücklicher Stern hat die beiden Gründer Kaspar Braun und Friedrich Schneider zusammengeführt zu diesem Werke und was die zwei ersten Besitzer charakterisirte, temperamentvoller, künstlerischer Humor und feiner, literarischer Takt, diese Vereinigung von zwei ganz verschiedenen Eigenschaften bestimmt heute noch die Signatur des Blattes. Ein Blick auf die Bildnisse jener Beiden klärt uns sofort über ihr Wesen auf: Kaspar Braun, der Mann, der kräftig zugreift, dem der Schalk aus jeder Miene spricht und der unverkennbare Neigung zu fröhlichem Lebensgenusse besitzt; Friedrich Schneider, dessen seelischer Schwerpunkt im Gemüthsleben liegt, eine freundliche Poetennatur, innig und kindlich, ein Charakter von wahrhaft kerndeutscher Prägung. Kaspar Braun ist die Seele des künstlerischen Theils und zunächst selbst sein bester Mitarbeiter auf diesem Felde. Friedrich Schneider bestimmt den literarischen Ton der Sache, jenen familiären, warmherzigen Ton, der anmuthet wie ein Gespräch aus Freundesmund. Zudem war Schneider zunächst die Seele des durchaus nicht auf Millionengrundlagen basirten Geschäftes und besorgte die redaktionelle Arbeit und Correspondenz.

Schon in der ersten Nummer, mit der Geschichte vom «ewigen Juden» begann die Betheiligung der «Fliegenden» am politischen Leben, die lange Jahre ihr hervorstechendstes Merkmal bildete. Kaspar Braun's künstlerischer Humor erschuf zunächst eine Reihe

unsterblicher, köstlicher Typen, Gestalten, die das ganze politische und soziale Leben jener Zeit in ihrer Art kritisch begleiteten, Graf Franz v. Pocci, einer der liebenswürdigsten Menschen seiner Zeit, dessen Schöpfungen für die Kinderwelt in ihrer Art klassisch und unerreicht sind, ging mit ihm Hand in Hand. Seit der Geburt von Pocci's Staatshämorrhidarius ist ein halbes Jahrhundert verflossen, aber Namen und Begriff sind heute noch sprichwörtlich. Der Aktenmensch, die brave Tintenseele, der Bureaukrat in der höchsten Potenz, dessen ganzes Leben und Streben in der Bureauarbeit aufgeht und der im Grunde doch für sein Vaterland und seine Zeit fühlt, heimlich, schüchtern, schamhaft, den sogar der Hauch des tollen Jahres 1848 anweht, eine prächtige Figur — und so deutsch! Kaspar Braun's erste und berühmteste Erfindung sind «des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele Kreuz- und Querzüge durch Deutschland». Die beiden Reisenden kommen durch München, Leipzig, Frankfurt a. M., Heidelberg, Aschaffenburg, Wien, Graz nach Weimar, Berlin, Braunschweig, Darmstadt u. s. w. Sie erlebten auf Eisenbahnen und Dampfschiffen allerhand kurioses Zeug, was das Verkehrswesen von anno dazumal illustrirt, sie verspotten die lokalen Schwächen und Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Orte und bekommen auch mit politischen Dingen zu thun. Im Jahr 1848 treffen wir sie sogar bewaffnet an und sie sehnen sich manchmal trotz allem Patriotismus aus dem deutschen Vaterlande hinaus. Im Grunde sind's ein paar vortreffliche Verkörperungen germanischen Wesens und das Missgeschick, das sie erdulden, ist eben das Missgeschick des deutschen Michel, das er erdulden musste in jenen Tagen.

Die neueste orientalische Frage.



„Mein Herr! Sie haben meinen Sultan auf den Fuß getreten, wir sind geschiedene Leute — geben Sie mir die Pfänder unserer Treue zurück!"

M. v. Schwind.

In ähnlicher Weise hat Kaspar Braun noch manche gelungene Figur erfunden, deren Erlebnisse die Zeitgeschichte reflektirten, z. B. die ebenfalls sprüchwörtlich gewordenen Genossen Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier. Der eine verkörpert das phrasenreiche Demagogenthum mit einer Nüance von ungekämmter Urgermanenhaftigkeit, der andere die rückgrat- und thatenlose Unzufriedenheit, die wohl Alles besser haben wollte und nichts besser machen kann und sich vor der Tyrannei gerade so fürchtet, wie vor der Freiheit. Sie wandern nach Amerika aus, in's Land der «Gleichheitsflegel», lassen dort ihre Wuth aus an riesigen Urwaldsbäumen, die sie mit der Axt angreifen, sehnen sich in der Unkultur nach dem erst so verachteten Vaterlande zurück und schliesslich treffen wir Freund Barnabas Wühlhuber gemüthlich wieder im alten Europa, wo er sich sogar um einen Orden bewirbt. Wie vieler Freiheitsmänner Schicksal ist das gewesen! Du lieber Gott, wir sind Menschen! Der Verführer Wühlhuber's schliesslich, der ihn dazu bringt, vor Serenissimus zu katzenbuckeln, ist Master Vorwärts, der Vertreter modernen Schwindelgeistes und Manchester-



M. v. Schwind.

Das Lichten eines Hochwaldes.



H. Dyck.

Das festeste Bollwerk.



„Aber Herr Collega, in unserm Bureau hat man, Gott sei Dank, doch noch nichts bemerkt von diesen neumodischen Freiheitsideen!"

„Ueberhaupt, Herr Collega, ist es, Gott sei Dank, auf den Bureaux gerade noch so, wie es von jeher war."

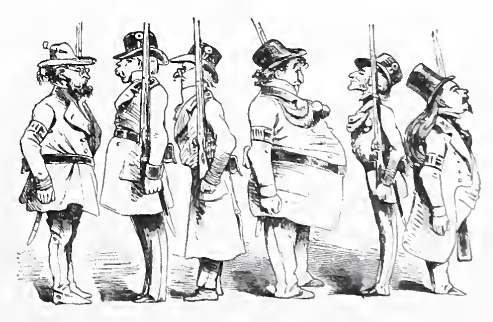
„Ja, Gott sei Dank, meine Herren, die Bureaux sind in der That das beste und festeste Bollwerk gegen die Neuzeit und ihre Ideen, und was man so gemeiniglich Freiheit und Fortschritt nennt!"

K. Braun.

thums, der die dummen Kerle auf der Welt belehrt, wie sie andere noch dümmere Kerle über's Ohr hauen könnten, der aus Allem etwas zu machen weiss und eigentlich der Vorläufer eines Typus ist, der erst später zur vollen Blüthe kam, des «Gründers». Ein ander Mal behandelt Braun in den Wanderungen des aus dem Wappen gestiegenen «Münchener Kindels» brennende Lokalfragen, oder «Meister Hans» — der heute noch an jedes Bandes Schluss die Abonnements-einladungen überreicht, oder der «Laubober» oder eine andere Figur dient ihm als Medium für seine lokal- oder sozial- oder national-politischen Entdeckungsreisen. Zu den meisten und jedenfalls zu den besten dieser Cyklen hat Friedrich Schneider den humorvollen und liebenswürdigen Text geschrieben. Kaspar Braun's Karikaturen in ihrer prägnanten Einfachheit und Festigkeit der Linien stehen künstlerisch auf sehr hoher Stufe und eigneten sich für die Holzschnitttechnik in ihrer damaligen Entwicklung ganz vorzüglich. Einfacher und sicherer hat auch von den berühmtesten Neuen keiner charakterisirt als er und in allen seinen Zeichnungen war ein Zug von Naivität, der ihnen einen unvergänglichen Reiz gibt. Kaspar Braun schied am 29. Oktober 1879 aus diesem Leben, Friedrich Schneider ist ihm am 9. April 1864 schon vorangegangen. Die ältesten Söhne der Beiden sind heute, wie bekannt, Besitzer und Leiter des Verlages.

Eines der ersten Mitarbeiter der «Fliegenden Blätter» — nach Zeit und künstlerischem Range gerechnet — haben wir bereits gedacht, des unvergleichlichen Moritz v. Schwind, in dem sich so rein und echt, wie vielleicht in keinem zweiten Künstler nach ihm alle jene Eigenschaften verkörpert haben, die wir mit Stolz als die edelsten Seiten der deutschen Volksseele rühmen. Vor seinen Werken erschliesst sich dem Verständigen so recht der Sinn der Worte: «Heiter ist die Kunst». Seine Kunst ist von wahrhaft göttlicher Heiterkeit, nicht etwa darum nur, weil heitere Stoffe ihn, den Lebensfreudigen, am Meisten anzogen, sondern weil der lautere Jubel über das Schöne seine Seele erfüllt in allen ihren Tiefen. Und wie innerlich ist seine Kunst, welche reiche Gemüthswelt offenbart sich in ihr, welche Keuschheit der Auffassung adelt sie bei aller sinnlicher Wärme. Das Streben nach hoher Reinheit der Form hat Schwind mit den «Nazarenern» seiner Zeit gemeinsam gehabt; aber wie himmelweit ist die starre, kalte, künstlerische Askese der Andern von seiner sprühenden Lebenslust entfernt gewesen. Er war ein fröhlicher Genussmensch, der auch die andern Menschen erfreuen wollte und der sie zu erfreuen verstand, weil das, was er bot, echt und ehrlich aus seinem reichen Herzen quoll. «Ich kann nichts anderes machen, als was mich freut!» sagte er von sich und das kündet uns mehr als bändelange kritische Analysen, dass er ein Künstler war von Gottes Gnaden. Er war naiv im reinsten Sinne und vor der kindlichen Treuherzigkeit seiner Art hält fast nichts Stand, was uns die wieder in Mode gekommene Naivität der heutigen Kunst vorfabelt. Er glaubte an seine Märchen, an seine Recken und Ritterfräulein und Unholde, wie der wahre Poet immer glaubt an die Geschöpfe seiner Phantasie; der nervenkranke, grübelnde Symbolismus von heute, der ja auch in Fabelländern lebt und Märchen erzählt, wie wenig glaubt der meist an sich und wie wenig glauben wir an ihn!

Schwind wurde am 21. Januar 1804 in Wien geboren. Früh verlor er seinen Vater und früh musste er sein Bildnertalent zum Brodverdienen nützen: er zeichnete humoristische Karten, Notentitel, Almanach-



Rrrrechts — um

K. Stauber.



K. Braun.

bilder u. s. w. Zum Jüngling gereift, trat er mit den glänzendsten Persönlichkeiten der aufblühenden Romantik in Beziehungen, mit Anastasius Grün, mit Lenau, Feuchtersleben, Castelli, mit Franz Lachner und Franz Schubert verband ihn Freundschaft. Ein Romantiker ist Schwind denn auch sein Leben lang geblieben; die Romantik sagte ja seiner reichen Phantasie, seinem feurigen Idealismus, seinem naiven Kindersinn so unendlich zu, dass — er sie sich wohl erfunden haben würde, hätte sie nicht zuerst bestimmend auf ihn eingewirkt. 1827 kam er nach München, schwärmte für Cornelius und lernte an ihm. Ein kleiner Kreis von Künstlern und Kennern würdigte bald sein Talent, das der grossen Menge noch lange unverständlich blieb. Er erhielt Aufträge, malte das Bibliothekzimmer der Königin mit Bildern zu Tieck's «Phantasus» aus, schuf die prächtigen Entwürfe zu den Fresken in Hohenschwangau, die so viel schöner und werthvoller sind, als der ganze prunkvolle Schmuck der glänzenden «Königsphantasie» Neuschwanstein. Eines seiner Meisterwerke ist ferner der Kinderfries im Habsburger Saal in der Münchener Residenz. Nach einem kürzeren Aufenthalt in Karlsruhe verzog er nach Frankfurt am Main, aber die Atmosphäre dieser Goldstadt par excellence hat ihm wenig zugesagt und er sah es wohl wie eine Erlösung an, als er 1847 einen Ruf an Stelle Julius Schnorr's an der Münchener Akademie erhielt. Nun endlich wurde Schwind auch populär und zwar im höchsten Maasse. Es werden Nachbildungen weniger Werke so viel in deutschen Wohnstuben gesehen werden, wie die seines Märchens von den «sieben Raben». Auch seine Bilder, die er für die Wartburg gemalt, sind weit bekannt, sein «Aschenbrödel», seine «Schöne Melusine». Zum Populärsten aber und zum Schönsten, was Moritz v. Schwind geschaffen, gehört das, was er für den Verlag von Braun & Schneider gezeichnet, für die «Fliegenden Blätter» und für die «Bilderbogen», die zu den Ersteren in engen, man möchte beinahe sagen, verwandtschaftlichen Beziehungen stehen. Dazu gehört der köstliche Bilderbogen «Der gestiefelte Kater», ein Blatt, das die Quintessenz von Schwind's ganzem Wesen enthält, das «Märchen vom Machandelbaum» und die Geschichte vom «Herrn Winter». Man hört ein Spinnrad schnurren und Scheiter im Ofen knistern, sieht man solche Bilder an, und die wunderbare Märchenwelt steigt auf in ihrer alten Pracht. Aber nicht als Romantiker allein, auch als Satiriker lernen wir Schwind in den «Fliegenden» kennen, soweit natürlich seines Herzens unbegrenzte Liebenswürdigkeit die Satire zuliess. Oft gefiel er sich auch in harmlosen Formspielereien, wie in seiner wunderlichen «contrapunktischen Soirée», worin er sich die Aufgabe setzte, auf 15 gegebenen Punkten die Gestalten dreier Akrobaten in immer wieder neuen Varianten so zu gruppiren, dass jeder dieser 15 Punkte durch eine Hand, einen Fuss oder einen Kopf gedeckt wurde.



A. Muttenthaler.

Freicorps-Wachtstubenfliegen.

No 3.

Unterricht im Bajonettfechten.

Exerciermeister „Nro 13 ist wieder ganz einfach, Herr Assistent! Auf eins! sehen Sie, kommt wieder der Oberkörper herüber wie er vor kehrt euch! war, zu gleicher Zeit stoßen Sie mit beiden Füßen vom Boden ab, und indem Sie den Unterkörper schnell nachbringen, machen Sie nach Unten Ausfall! links rückwärts und auf zwei! stehen Sie wieder in der dritten Position und pariren links tief den Daumen abwärts gedrückt!“

C. Spitzweg.

Auch die Politik und soziale Fragen hat der Künstler mit seinem Griffel commentirt — fällt doch seine Thätigkeit für den genannten Verlag in jene Epoche der «Fliegenden», in der sie sich vorwiegend mit Politik zu thun machten.

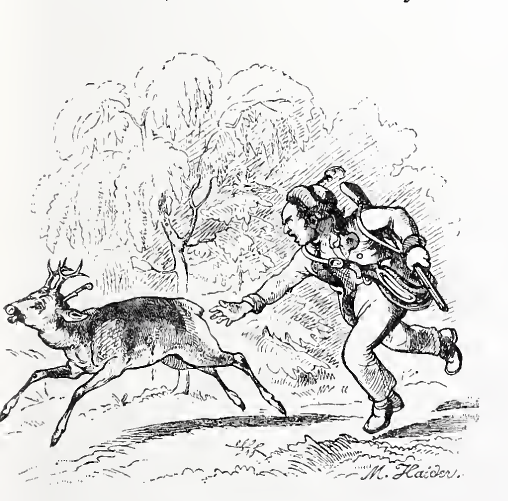
Seine Zeichnungen für Braun & Schneider sind in einem Schwind-Album in wunderschönen Holzschnitten vereinigt und es gewährt hohen Genuss, in dieser Mappe zu kramen. Tritt uns doch aus diesen Blättern sein Wesen am Reinsten entgegen. Als Maler war er oft bunt und hart — obwohl übrigens einige seiner fast unbeholfen gemalten kleinen Bildchen der Münchener Schackgalerie in ihrer Art geradezu entzückend sind — als Zeichner kennt er keine Grenzen seiner Kunst, da entfaltet er den ganzen Reichthum seines Geistes und seines Herzens. Schwind starb am 1. Februar 1871; er ist ohne Todeskampf und Todesangst schnell und schmerzlos entschlafen.

Märzen-Veilchen.
(Schluß.)



K. Stauber.

Und sein Erbe? Mich dünkt, die deutsche Kunst fängt eben an, des Vermächtnisses eines ihrer herrlichsten Männer wieder eingedenk zu werden. In dem wilden und leidenschaftlichen Suchen nach höherem malerischen Ausdruck, welches das letzte Jahrzehnt dieser deutschen Kunst charakterisirt, sind ihr andere Dinge abhanden gekommen, die nicht minder werthvoll sind, und aus hundert neuen Erscheinungen spricht wieder die Sehnsucht nach tieferem geistigem Gehalt, nach strengeren Linien, nach Intimität und nicht zum Wenigsten nach wahrhaft heimathlichem, deutschem Wesen. Für die Form konnte uns die Fremde Lehrmeisterin sein, für den Gehalt braucht's Vorbilder aus dem eigenen Stamme. Moritz v. Schwind zeigt uns klarer und bestimmter als alles Andere, wie die grossen deutschen Meister der Renaissance als Erzieher unserer Künstler zu nutzen seien. Er steht auf ihren Schultern und ist doch er selbst geblieben. In diesem Sinne möge auch er zum Vorbild dienen. Nachahmen kann man ihn nicht, denn Naivität und Unmittelbarkeit kann man nicht stehlen. Aber als Lehrer soll er durch seine Werke wirken mit der ganzen überzeugenden Macht, die jeder grossen und reinen künstlerischen Persönlichkeit eigen ist. Freudigkeit soll er lehren, Schönheitsfreudigkeit und Lebenslust und Alles, was rückenmarkschwach und frühalt sein will, soll er hinweisen auf den heilkräftigen Jungbrunnen heimathlicher Poesie.



„Meinen G'nicker *) muß i habn, gehts wie's mag — Tropf elendiger — gibst den G'nicker her!!!“

M. Haider.

Zwei Künstler, die zu Schwind in direkten Beziehungen standen, gehören zu der «Fliegenden» besten Kräften, sein Freund Karl Spitzweg und sein Schüler Eduard Ille. Der Letztere ist künstlerisch und redaktionell noch mit ungeschwächter Kraft am fröhlichen Werke thätig, den Ersteren haben wir im Jahre 1885 begraben und mit ihm verlor München vielleicht seinen

Der eifrige Jagdschütz.



„Sternsakra! jetzt is der Schnupftabak a hin!“

M. Haider.

liebenswürdigsten Künstler. Spitzweg — 1808 zu München geboren — ist so ziemlich seit Bestehen der «Fliegenden Blätter» für sie thätig gewesen. In seltsamer Weise wusste er die gutmüthige Drolerie mit scharfer Charakteristik zu verbinden und entwickelte in seiner Persiflage einen Humor von zwingender Wirkung. Unter den ungezählten Bildern unserer Blätter, welche die disciplinlose «Gemüthlichkeit», die spiessbürgerliche Eitelkeit der alten Bürgerwehr geisselte, sind Spitzweg's Caricaturen zweifellos die köstlichsten. Wer über seine «Freicorps-Wachtstubenfliegen» nicht lachen kann, der ist zum Lachen überhaupt verdorben. Mit welch' überwältigender Komik hält er in der Zeichnung zu «Gessner's Idyllen» den Phantastereien der Schreibstubenpoesie die brutale Wirklichkeit entgegen. Vormärzliche Versunkenheit, eingerostetes Kleinstädterthum, wer hat es besser gekennzeichnet wie er? Seine schlafenden Schildwachen und behäbigen Nachtwächter, seine alten Junggesellen, seine geprellten Polizisten und seine frohlaunigen Gauner, seine grübelnden Gelehrten, die in Spinnweben verstauben, seine Bettelmusikanten, seine Satiren auf obrigkeitlichen Dünkel und Beamtenschwerfälligkeit, wie prächtig ist das Alles geschildert! Dann kommt er aber auch wieder mit echter Romantik, die freilich immer mit einer guten Dosis Gemüthlichkeit versetzt ist. In reizend gemalte Phantasielandschaften setzt er Drachen und andere Fabelwesen, belauscht Klausner in ihrer Einsamkeit, lässt auch einmal ein idyllisches Stückchen Landschaft für sich allein wirken, ohne beziehungsreiche Staffage. Eine schmunzelnde, bescheidene Fröhlichkeit zeichnete ihn aus, eine Harmlosigkeit sonder Gleichen. Er sah die Welt zwischen einem Vogelbauer und einem Epheustock durch aus einem Mansardenfenster mit der Ueberlegenheit des Wunschlosen vergnüglich an und malte seine Bildchen sich selbst zur Freude. Aber er war gross in seinem kleinen Reich und man wird jene Bildchen noch einmal freudig mit Gold aufwiegen. Wie kümmerlich und gequält sind die meisten «humoristischen Genrebilder» in Kunstvereinen und Auslagen der Bilderhändler und illustrirten Wochenschriften neben seiner warmherzigen Lustigkeit! Und wie viel Herzlichkeit liegt darin! Spitzweg hat viel an den alten niederländischen Kleinmalern gelernt, und unter Anderem auch das, die Marodeurs des Lebens,

Des Herrn Barons Beisele und seines Hofmeisters Dr. Eisele neue Kreuz- und Querzüge durch Deutschland.

Berlin.



Neue Wrangel'sche Straßenreinigungsmaschine.
(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.



Ich sei gewährt mir die Bitte in Euerem Bunde der Dritte.



Beisele. „Wann das Auswandern aus unserem Vaterlande, lieber Doctor, so fort geht, werden wir bald die zwei letzten Deutschen sein." — Staatshämorrhoidarius (hinzutretend). „Reden Sie nicht so voreilig, junger Mann, Sie scheinen nicht zu bedenken, daß wir auch noch da sind."

K. Braun.

Die Auswanderer,
oder wunderbare Fahrten und Abenteuer der Herren Barnabas Wühlhuber und Casimir Heulmaier in Amerika.



„Ach Herr Jeses, Herr Wühlberger, wollte ich sagen Herr Wühlhuber, se scheinen mir och Ihren Paß geholt zu haben; wo wolln se denn hinkutschiren mit ihrem Seitensäbel?" —
„Wo kann eener denn annersch hingehn als nach Amerika? mit dene Saferments-Färschte mit ihre verthierte Söldlinge kann ja ein orntlicher Mann wie ich nich mehr umgehe — das Deutschland kann von mir aus die Kränk kriege!" —
„Mein Herr Wühlberger —"
„Merke se sich amol, Wühlhuber heeß ich. —"
„Also mein Herr Wühlhuber, sähn se, ich reese ooch nach Amerika, mir wärds in Deutschland zu roth — ich will zwar nich die Färschten vertheidigen — aber die rothen Herren Republikaner hab'n uns doch böse in die Titsche geführt. — Nu, wenn Sie's recht is, do machen mer die Reese miteinander." —
„Das könne se thun von mir aus — aber ich bitte mir's aus, daß Sie uf der Reese kei so reactionäres Zeug do her schwätze. — Merke se sich dees!" —

(Fortsetzung folgt.)

K. Braun.

die Vagabunden und Kneipgenies und Strolche aller Art ohne Groll und spiessbürgerlichen Dünkel anzusehen, mit lachendem Mitleid und wohlwollendem Spott. Das ist aber die höchste Gabe, die dem Künstler dieser Art werden kann, dass er trifft, ohne weh zu thun; das ist das Spezifikum des Humors im Gegensatze zu so viel anderen Dingen, die auf der Welt unverschämter Weise oft für Humor ausgegeben werden.

Karl Spitzweg hat die Biedermaierzeit realistisch geschildert, Eduard Ille, wie gesagt, einer der ältesten lebenden Mitarbeiter der «Fliegenden», hat sie mit ausgezeichnetem Geschmack stilisirt, ja er hat die bezeichnendsten Typen für ihr Wesen erfunden, die es überhaupt gibt in seinen klassischen Zeichungen zu Ludwig Eichrodt's «Gedichten an Weiland Gottlieb Biedermaier, Schulmeister in Schwaben». Wie putzig sind diese steifleinernen gravitätischen Gesellen, welche den Hals in ihren abenteuerlichen, riesenhaften Cravatten nicht drehen können, was für Urbilder des Begriffes Philister marschiren da vor uns auf! Im gleichen Stile hat Ille unendlich komisch Eichrodt's Lieder von der «sentimentalen Jurisprudenz» mit Bildern erläutert und dabei die leidige Trockenheit der Rechtswissenschaft und manche andere Schwäche dieses vielgewählten Berufes zum Besten gehalten. Ille war auch der Erste, der das heute in den «Fliegenden» von Oberländer, Grätz, Hengeler, E. Reinecke u. A. mit so vielem Glück, wenn auch in anderer Weise, gepflegte Genre der Thiercaricatur cultivirte und hat damit ganz Wunderbares erreicht in der Kunst, den Thierköpfen den Ausdruck menschlicher Empfindungen aufzuprägen. Auch in Kinderbüchern und Bilderbogen schuf er mancherlei Meisterstücke dieser Kunst — es sei nur an den Bilderbogen vom Hausherrn und den Katzen erinnert: «Blinder Eifer schadet nur». Ein weiteres Spezialgeschick übte Ille mit der Nachahmung berühmter Muster, sei es, dass er ein gegebenes Thema in verschiedenen Stilarten variirte, sei es, dass er das gleiche Spiel mit den Manieren verschiedener zeitgenössischer Maler, Cornelius, Genelli, Schwind, W. Kaulbach, Ramberg u. s. w. trieb. In ähnlicher Weise hat Oberländer später bekanntlich seine berühmte Serie «Der Kuss» geschaffen. Eduard Ille hat ausser seinen reichlichen Beiträgen als Maler und als Dichter für «Fliegende» und Bilderbogen auch sonst noch in beiden Kunstgattungen eine rege Thätigkeit entfaltet. Er schuf Zeichnungen zur Nibelungensage, zur Sage von Parsival, Lohengrin, Tannhäuser, Hans Sachs, geschichtliche Bilder, gab 1874 drei schöne Blätter zu Grimm's Märchen heraus u. s. w. Er schrieb mehrere Dramen «Kaiser Joseph II», «Kunst und Leben», einen Operntext, gab einen Band Poesien heraus und hat eine ganze Reihe schwungvoller Prologe und Festspiele gedichtet. Im Jahre 1868 wurde Eduard Ille der Titel eines Professors der Münchener Akademie verliehen. Für die letzte Jubiläumsnummer der «Fliegenden» hat er eine Vignette gezeichnet, die den seligen Biedermaier aus dem



Der Ochsenbrunnen.

Commission. „Herr Magistratsrath, Sie wurden beauftragt, einen neuen Brunnen zu bauen, wobei mehr die Zweckmäßigkeit als die Schönheit berücksichtigt sei; nun beschwert sich die Gemeinde, daß der Brunnen nicht zweckmäßig ist, indem kein Ochs daraus saufen könne."

Magistratsrath. „Was! was! der Brunne ischt guet gebaut, ganz guet, und daß daraus ein Ochs saufa kann, deß will i der Commission gleich beweise."

K. Stauber.

Olymp herabgrüssend darstellt — das Bildchen zeigt noch des nunmehr 71 jährigen alte Kraft.

Auch Lichtenheld, der feinsinnige Landschaftspoet, dessen «mondbeglänzte Zaubernächte» noch heute eine Zierde jeder Bildersammlung aus dieser Zeit sind, hat zu den früheren Mitarbeitern der «Fliegenden» gehört. Aber es waren nicht nur merkwürdig fest und kräftig gezeichnete Landschaftsbilder von mit wenig Mitteln erreichter, grosser malerischer Wirkung, auch auf dem Gebiete flotter lustiger Caricaturen war Lichtenheld thätig und namentlich allerlei curiose Menschenfrüchtlein aus der neuen Welt, die er sehr genau gekannt zu haben scheint, hat er gar drollig vorgeführt. Immer ist Klarheit, Einfachheit und Energie die Signatur seiner künstlerischen Art. Zwei weitere vorzügliche Kräfte, die damals am Blatte mitwirkten, waren die liebenswürdigen Romantiker A. Muttenthaler und B. H. Schmolze. Die Beiden haben auch als Maler sehr geachtete Namen besessen und von Muttenthaler finden wir unter Anderen gediegene Freskomalereien im alten bayerischen Nationalmuseum.

Sehr bald nach Gründung der «Fliegenden» ist ferner Carl Stauber in ihren Dienst getreten, wie Ille heute noch für sie thätig. Er hat eine unabsehbare Reihe von Illustrationen (so was wie 9000) gezeichnet und wenn man die 99 Bände durchblättert, kommt man wohl zu der Vermuthung, dass er der Fruchtbarste von Allen gewesen sein muss. Und thätig auf allen Gebieten, in Scherz und Ernst. Zu seinem Besten gehören die unzähligen Bildchen zur «Plasirreise des Herrn Blaumaier und seiner Frau Nanni», eine Reise, die ein paar Urmünchener durch allerlei Gross- und Kleinstädte und Klein- und Grossstaaten führt und die zu den amüsantesten Episoden der «Fliegenden Blätter» gehört. Wir treffen das umfangreiche Ehepaar in Nürnberg, Bamberg, Coburg, Dessau, Weimar, Gotha, Erfurt, Eisenach, Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart u. s. w. Wie «Eisele und Beisele» geben uns die verschiedenen Phasen dieser Pläsirreise eine Charakteristik der berührten Städte, deren Eigenheiten sich in den Erlebnissen der beiden Münchner Pfahlburger spiegeln. Einen ganz ähnlichen Gedanken verfolgen die Reisebriefe des Herrn Rentier Graf aus Pirna, zu denen gleichfalls Stauber den amüsanten Bilderschmuck lieferte. Hier erzählt ein sächsischer Erzphilister von seinen Reisen, die er mit seinem Freund, dem Maler Kohle, unternimmt. Die bösartigen Abenteuer des wackeren Paares sind schlechterdings zum Kranklachen — oder besser zum Gesundlachen, denn in Wahrheit ist vom Lachen noch keiner krank, wohl aber schon Mancher gesund geworden. Verfasst sind die Graf'schen Reisebriefe von A. Brendel. In der Sturmzeit von 1848 schwingt sich Carl Stauber oft zu ganz ergreifender, dramatischer Ausdrucksweise empor, sonst charakterisirt ihn vor Allem eine grosse Mannigfaltigkeit der Typen und Leichtigkeit im Erfassen der Erscheinungen. Ganz vortreffliche Charakterfiguren enthalten z. B. auch seine Skizzen aus verschiedenen deutschen Spielbädern, die einst der Tummelplatz von allerhand verdächtigem internationalem Gesindel waren.

Unerreicht in ihrer Art sind die Jagdzeichnungen von Max Haider gewesen, der etwa mit dem fünften Lebensjahre unseres Blattes in diesem in Erscheinung tritt. Forstmann von Beruf, als Künstler mehr oder minder Autodidact von sehr bedeutendem Talent, hat er Wald, Wild und Waidwerk gekannt, wie vielleicht kein Künstler seines Faches mehr vor oder nach ihm. Er fand das Darstellenswerthe überall, im Kleinsten, und wie er es gab, war auch das Kleinste interessant. Er kannte die Gewohnheiten des Wildes so genau wie die Gewohnheiten und Eigenheiten der Jäger, er war immer Maler und Waidmann zugleich, bald das Thierleben mit der Liebe und Aufmerksamkeit eines warmherzigen Naturfreundes beobachtend, bald auf jagdgerechte Charakteristik ausgehend, bald in drolligem Grimm die Raubjäger und Wildpretschiesser und die pomadisirten Sonntagsschützen, die Waidmänner in Gottes Zorn an den Pranger stellend. Da weht herbkräftiger Harzduft aus jedem Blatt. Was für Missgeschick passirt den Jägern und Treibern und Hunden, welcher fabelhafte Einblick in die Thierpsychologie offenbart sich uns da, mit wie viel Gemüthlichkeit schildert uns Haider das Leben des zünftigen Waidmanns. In den Bildern der «Bauernjagd» wird uns von dem mordbrennerischen Gesindel erzählt, das um 1848 herum den deutschen Wildstand verwüstete, in Allem so unwaidgerecht wie denkbar vorgehend, mit den unmöglichsten Schiesseisen und anderen Mordgewaffen ausgerüstet, mit Fleischerhunden losziehend statt der Jagdrüden. Natürlich geht's gar oft den lederbehosten Nimroden schlecht und mancherlei komische Erlebnisse weiss uns der Künstler zu erzählen. Auch in den vielen Blättern der «Jagd in Bildern» spielen solche eine grosse Rolle, sehr vielfach aber bietet uns der Zeichner nur entzückende



H. Schneider pinx. Phot. F. Hanfstaengl München

Kaspar Braun



H. Schneider pinx.

Friedrich Schneider





Das neue Lied.
(Alte Melodie.)

Das neue Lied, das neue Lied
Von dem versoffnen Pfannenschmied.

Und wer das neue Lied nicht kann,
Der fange wieder von Vorne an.

Das neue Lied, das neue Lied ic. ic. ic.

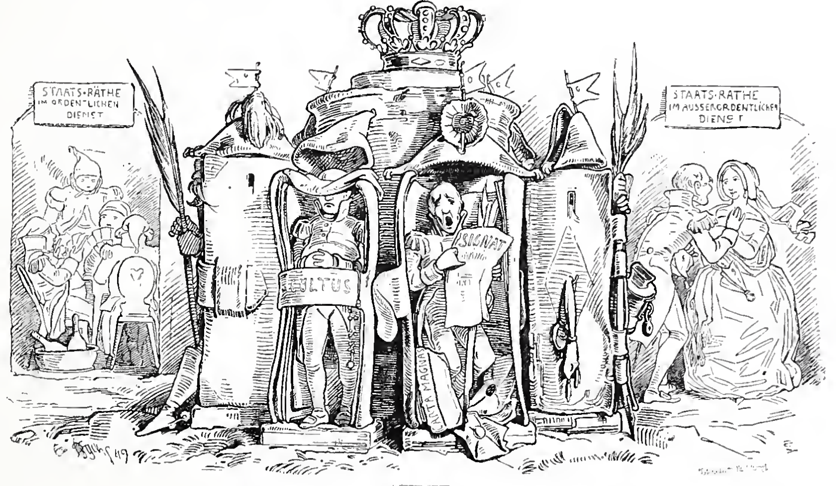
H. Dyck.

kleine Momentaufnahmen aus dem Leben des Wildes. Und dann ist er so fesselnd, so liebenswürdig, so wahr, zeigt so viel Grazie in seinen kleinen Vignetten und Randzeichnungen, weiss so tiefe Mannigfaltigkeit in seine Zeichnungen zu bringen, dass er stets neu, stets amüsant erscheint. Sogar die Bäume des Waldes belebt Haider's reiche Phantasie, aus dem knorrigen Stamm- und Astwerk lässt er abentheuerliche Spukgestalten entstehen und ein ander Mal wieder lustige Caricaturen. Max Haider's Ruf ist auch durch verschiedene Sonderpublikationen des « Braun & Schneider'schen Verlags » in weite Kreise gedrungen und der Jägerhumor, dessen erster bester und echtester Vertreter er war, gehört noch heute zu dem Lustigsten, was die « Fliegenden » das Jahr über bieten, ja er bedeutet beinahe den dankbarsten, variationsfähigsten Stoff, den sie überhaupt haben. Denn Dank den unberufenen Flintenträgern, die ebenso wenig aussterben als die berufenen Jägerlateiner, passirt alle Tage so viel Jagdkomik, dass man beinahe damit allein ein Witzblatt füllen könnte.

Max Haider's Kunst ist heute so ziemlich ausgestorben. Von den Heutigen kennt keiner mehr den Stoff wie er — und nach Momentphotographien kann man Wild und Wald eben doch nicht ganz unfragwürdig schildern. Der Wald hat seine Seele und das Waidwerk hat seine verschwiegenen Reize und das Alles lernt Einer so recht nur kennen in dem intimen Verkehr, den der Berufsjäger mit den beiden schönen Dingen hat.

Schon weiter oben wurde gesagt, dass die « Fliegenden Blätter » im ersten Dezennium ihres Bestehens sich schneidig und energisch mit politischen Dingen beschäftigten — und die Zeit war ja darnach angethan. Die politischen Fragen lagen ganz anders in der Luft als heute, trotz der tausendfach vermehrten Publizität unserer Zeit. Jedem ehrlichen Menschen, dem warmes rothes Blut in den Adern floss, lag das Schicksal des deutschen Vaterlandes schwer auf dem Herzen, des armen, zerfahrenen, zerfetzten, gedrückten und gedemüthigten Vaterlandes, und dazu kam die Wetterschwüle, die auch ausserhalb der Grenzpfähle der 36 deutschen Vaterländchen auf den Menschen und Staaten lastete. « Der urdeutsche Michel », der Träumer und Philister mit dem Teutonenschopf auf dem Haupt, zahllosen Wappenflicken auf dem Wamms, Tabakspfeife und Buch in den Händen war denn auch die Lieblingsfigur H. Dyck's, des Bedeutendsten unter den Politikern der « Fliegenden ». Er hat den Michel und sein Land in hundert Situationen geschildert und jedes dieser Bilder ist wie ein Freiheitslied, etwa wie einer von den leidenschaftlichen Sturmgesängen Georg Herwegh's. Mit Herwegh's Liedern haben Dyck's Zeichnungen auch noch das Eine gemein, dass sie heute nur ein guter Kenner der

Abgelöst!!



H. Dyck.

Der neue Orpheus oder die Macht der Noten.

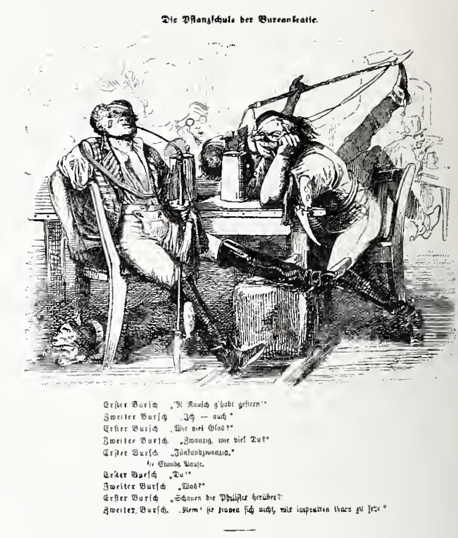


H. Dyck.

damaligen Verhältnisse ohne Commentar verstehen kann, so überreich an Beziehungen sind sie. Ganz besonders gern hat Dyck auch die Knebelung der Presse etc. — und damit seines Handwerks — zum Gegenstand seiner Satiren gemacht. Da lauern überall die gefrässigen Scheeren der Censur, da wimmelt es von moosbewachsenen Schlagbäumen, da taucht der Krebs des Rückschritts aus allen Winkeln auf. Es war ein grosses Rufen nach Luft und Licht in deutschen Landen. Auch das Verlangen nach dem Wiederbesitz verlorener Länder deutschen Stammes findet in diesen Bildern oft seinen Ausdruck, um Elsass-Lothringen wird geklagt, um Curland und Lievland, sogar Flandern und Holland werden reklamirt und als erreichbar «für guten Willen» in Aussicht gestellt. Im Sturm und Drang der Zeit gingen die Wünsche eben auch oft über das vernünftige Mass hinaus. Dann spiegeln sich wieder Bureaukratie, Hochmuth und Servilismus, Kanzleiblödsinn, Polizistenunfähigkeit, der Rückgang geistigen Lebens und zahllose andere bittere Dinge in den geistreichen Satiren Dyck's und Anderer. Gar seltsam muthet es uns an, wenn wir im sechsten Bande zwei kleine Bildchen finden, die in nuce die Quintessenz von Gerhard Hauptmanns vielberedetem Schauspiel «Die Weber» enthalten. «Hunger und Verzweiflung» steht unter dem Einen, ein Leichenfeld stellt es dar mit Toten und verhungernden Menschen. Das zweite Bildchen erzählt von der «Offiziellen Abhülfe»: Pickelhauben und spitzige Bayonette. Auf der nächsten Seite finden wir in furchterlichen Jammergestalten die acht Polizeisoldaten abconterfeit, durch welche der Militärstand des Fürstenthums Reuss-Greiz vermehrt wurde, um mit Energie die Ruhe aufrecht zu erhalten und die tapferen fünfzig Husaren, denen in Weimar die gleiche Aufgabe zufiel — auf Steckenpferden reiten sie einher.

Der bewaffnete Friede.

Die Pflanzschule der Bureaukratie.



Erster Bursch „'N Rausch g'habt gestern!"
Zweiter Bursch „Ich — auch."
Erster Bursch „Wie viel Glas?"
Zweiter Bursch „Zwanzig, wie viel Du?"
Erster Bursch „Fünfundzwanzig."
½ Stunde Pause.
Erster Bursch „Du!"
Zweiter Bursch „Was?"
Erster Bursch „Schauen die Philister herüber?"
Zweiter Bursch „Nem' sie trauen sich nicht, wir [illegible] thun zu sehe."

K. Stauber.

Dann tost der Sturmwind der Märztage über das erwachende Land und wilde Begeisterung, frohes Hoffen charakterisirt jetzt den politischen Zeichner. Jetzt endlich dringt Freund Michel mit wichtigen Schwertschlägen auf Rückschritt und Schranzenwesen ein, der alte «deutsche Bund» fällt rücklings um und die Schlafmütze gleitet ihm vom kahlen Schädel. Der deutsche Adler wird zu Frankfurt a. M. nach langer Gefangenschaft aus einer Art von Hühnerstall befreit, aber vorsichtig, denn «Meine Herren — aufgepasst! — ich glaube, er beisst»! Für die deutsche Kaiserkrone wird ein würdig' Haupt gesucht. Michel trägt jetzt das altgermanische

Fünf Liebeslieder in fünf Jahrhunderten.



E. Ille.



Der Stiefel wichst die Köchin hier,
Der Hase jagt keck durchs Revier,
Es klopft der Rock mit fester Hand,
Die sonst ihn klopfte an der Wand.

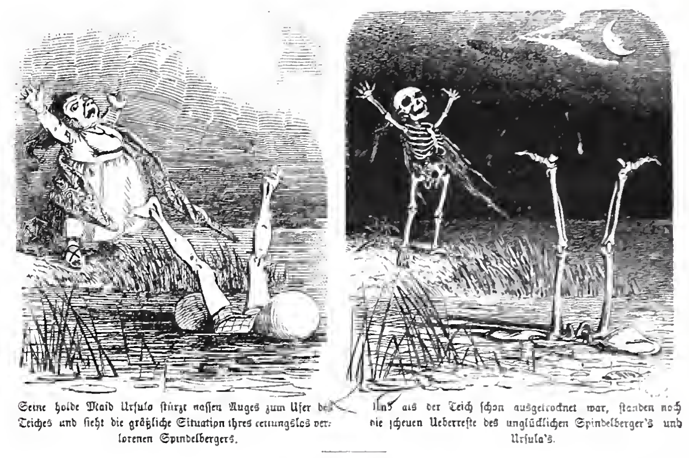
K. Stauber.

Bärenfell wieder statt der bunten Lappen um die Schultern, aus dem Träumer ist ein Riese geworden, der seiner Kraft bewusst ist. «Das Lichten des Hochwaldes» heisst eines von Dyck's charakteristischsten Bildern aus den Märztagen 1848. Mit wuchtigen Axthieben haut hier der Repräsentant der deutschen Kraft eine Bresche in einen Wald von morschen Schlagbäumen und Grenzpfählen, einen Wald, in dessen Schatten allerhand kleinstaatische Pilze in üppigster Fülle gedeihen. Dahinter hat er die Reichsfahne aufgepflanzt und eine Jakobinermütze als Sinnbild der Freiheit auf deren Spitze gesteckt.

Viele Träume aus jener Zeit hat die nächste Geschichtsepoche nicht erfüllt, auch dem Rausche folgte ein Katzenjammer. Sie hatten ihre Erwartungen ja auch allzu hoch gespannt — so sah z. B. Dyck schon das befreite Russland mit zerbrochenen Ketten dem stolz und mächtig einher segelnden freien deutschen Reiche entgegenjubeln. Bekanntlich ist es etwas anders gekommen. Von Vielem hat unsere Generation erst Erfüllung erlebt. Schon im 13. Bande finden wir Dyck's Siegesjubel stark herabgestimmt. Er zeigt uns da (im Januar 1851) Freund Michel wieder in recht schlechten Verhältnissen.

> «Das neue Lied, das neue Lied
> Von dem versoffenen Pfannenschmied,
> Und wer das neue Lied nicht kann,
> Der fange wieder von Vorne an» u. s. w.

ist die melancholische Unterschrift. Michel sitzt unthätig da und neben ihm liegt der zerbrochene Reichsapfel, den er wieder hätte zusammenschmieden sollen. Sehr ruinös und spinnenüberzogen hängt in der Ecke der Reichsschild, die zerbrochenen Fenster der Hütte sind mit



Seine holde Maid Ursula stürzt nassen Auges zum Ufer des Teiches und sieht die gräßliche Situation ihres rettungslos verlorenen Spindelbergers. — Und als der Teich schon ausgetrocknet war, standen noch die scheuen Ueberreste des unglücklichen Spindelberger's und Ursula's.

Lichtenheld.

allerlei denkwürdigen Protokollen verklebt. Es ist wieder einmal nichts gewesen, der «versoffene Pfannenschmied» hat nichts fertig gemacht und «Das neue Lied» ist in Wahrheit das Alte, nach der alten Melodie: «Und wer das alte Lied nicht kann, der fange wieder von vorne an!» So wie aus diesem Bilde klingt ehrliche Wehmuth und verhaltener Groll aus unzähligen Schildereien der «Fliegenden» in den nächsten Jahren. Viel Noth und Elend und Krieg und Bitterniss war ringsum und das Amt des Humoristen mag anno dazumal auch nicht das Leichteste gewesen sein.

Auch die Censur scheint unserem Blatte noch schärfer auf die Finger gesehen zu haben als in vormärzlichen Tagen. Das hat übrigens Veranlassung zu einer der köstlichsten Episoden gegeben, die es zu verzeichnen hat. Um die Mitte der Fünfziger Jahre sind die «Fliegenden Blätter» ein Mal «in die



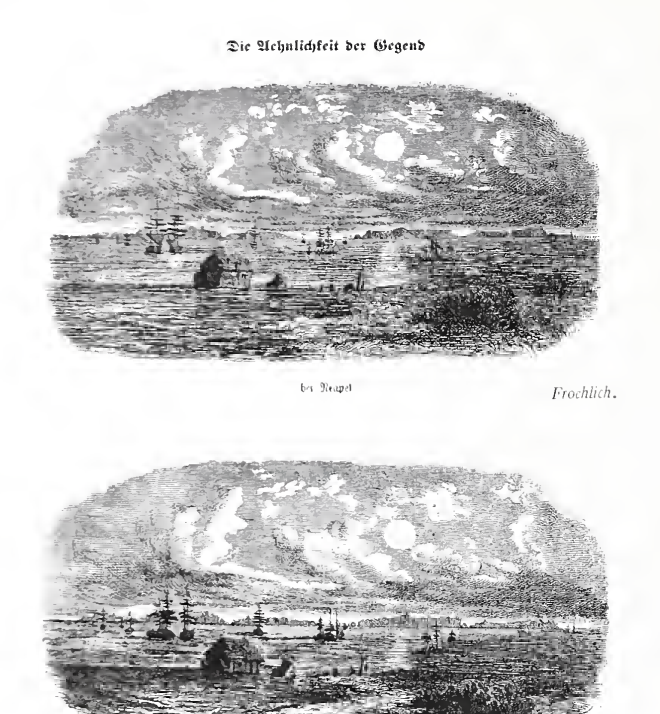
Schach.



„Gardez! Schach der Königin!" — „Schach dem König und matt!"

C. H. Schmolze.

Die Aehnlichkeit der Gegend



bei Neapel — *Froehlich.*

und Berlin. — *Froehlich.*

Türkei ausgewandert». Als ihnen die Confiscationen gar zu häufig wurden, erschien nämlich das Blatt eines schönen Tages in türkischem Gewand und an der Spitze stand folgende Erklärung:

«Da die «Fliegenden Blätter» in den letzten Monaten zu wiederholten Malen hier, an dem Orte ihres Erscheinens, confiscirt wurden und dadurch eine Störung in der regelmässigen Versendung die nothwendige Folge war, wird die Verlegung des Schauplatzes der «Fliegenden Blätter» in das Ausland unseren Lesern hinlänglich motivirt erscheinen.»

Das erste Bild zeigte gleich Meister C. Braun mit schwarzlichem Gesicht beturbant im Bette liegend, und ein ebenfalls beturbanter Doktor reicht ihm eine Riesenpille mit der Aufschrift «Pressgesetz §§§». Keine einzige Figur in den nächsten Nummern erschien in anderem als türkischem Gewande, auch des Staats-Hämorrhidarhius geheiligter Person wurde der Turban nicht erspart, ja sogar die bekannten Persönchen auf dem Titelkopf erfreuten sich der gleichen Kopfbedeckung.

Practisch.



[illegible] der dicke, faule Kerl [illegible] dreht blos seinen Deckel herum, wann ich kommandire: Kehrt Euch!"

Damit schloss übrigens so ziemlich die politische Epoche der «Fliegenden Blätter» ab und für ihre Verbreitung war dies jedenfalls gut, denn so Prächtiges sie in Wort und Bild damals ihren Lesern boten, der Abonnentenrückgang zeigte, dass, vielleicht gerade wegen der trüben Zeiten, die Leute den Stoff zum Lachen aus anderen Gebieten geholt haben wollten. Desshalb freilich ging man an den grossen weltgeschichtlichen Ereignissen nicht blind vorüber. Der Bruderkrieg von 1866 warf seine Schatten auch in diese Blätter, in den glorreichen Jahren 1870 und 1871 trat der Ernst der Zeit wieder stark in den Vordergrund. Ein treffliches Bild aus den Tagen der Kriegserklärung trägt die Aufschrift «L'empire c'est la paix» und zeigt uns Napoleon den III. als Tod, der den Frieden des Grabes gibt. Oskar von Redwitz hat flammende Strophen zu diesem Bild geschrieben. Neben den Schrecken des Krieges geschieht freilich auch dem Humor des Krieges sein Recht und wer in einem Feldzuge mitgewesen, weiss wohl davon zu erzählen, wie überaus reich dort neben den Schrecken sich humoristische Vorfälle häufen. Und als gar die ersten Siegesbotschaften kamen, als die Rothhosen das Laufen lernten, als die ersten gefangenen Turkos eintrafen, als die unbesiegbare Eitelkeit der Besiegten noch in gefälschten Siegesbotschaften und thörichtem Phrasenschwall ihre Orgien feierte, was gab es da erst Stoff zum Lachen! Siegesjubel und Viktoriaschiessen, Truppeneinzug, ein einiges Deutschland, ein Kaiser, erfüllt die Träume von einst! Wie wunderbar hat A. Oberländer damals alle diese schönen Dinge in ein Bild zusammengefasst, das den alten Barbarossa im Kyffhäuser darstellt, wie er den Marmortisch, um den sein Bart gewachsen, unter den Arm nimmt, sich dehnt und reckt und sagt: «U — u — ah! Meine Raben hör' ich schon lang nicht mehr — die waffenschmiedenden Zwerge scheinen zu striken — der Birnbaum wird wohl auch seine Schuldigkeit thun — Invasion — Siegeseinzug — Festjungfrauen — und ein neuer Herr Collega — ich glaub', ich kann zum Rasiren geh'n.»

Platonische Liebe.



K. Stauber.

In den beiden Kriegsjahren hat sich als Zeichner der « Fliegenden » namentlich ein Künstler hervorgethan, der heute zwar noch immer einer der berühmtesten deutschen Maler ist, aber für dieses Blatt lange nicht mehr arbeitet — Wilhelm Diez. Er hat Humor, sprühendes Leben und schärfste Charakteristik immer mit einer eminent künstlerischen, malerischen Darstellung zu verbinden gewusst und gehört besonders in letzterer Beziehung zu den glänzendsten Erscheinungen des Künstlerkreises, von dem wir sprechen. Jede seiner Illustrationen aus Kampfscenen alter und neuer Zeit ist als Illustration meisterlich und zugleich auch ein Kunstwerk für sich allein gesehen. Das ist das höchste, was der Illustrator geben kann und also auch das, was er geben soll. Was er an Temperament besitzt, offenbart Diez in seinen mit unbeschreiblich leichtem, kräftigem Strich hingesetzten Zeichnungen beinahe noch mehr, denn als Maler, so kräftig auch hier seine Schilderung ist, so reizvoll das Bouquet seiner Farben. — — —

Ein Diogenes in der Krimm.



„Erlauben's, verzeihen S., haben's die englische Armee nicht g'seh'n?"

K. Braun.

Zwei der berühmtesten Mitarbeiter der « Fliegenden » haben einen Weltruf und werden einen Platz in der deutschen Kunstgeschichte für alle Zeiten haben: Wilhelm Busch und Adolf Oberländer. Zwei urdeutsche Menschen, so spezifisch unser Eigen, dass wir auf sie viel stolzer sein dürfen als auf manchen berühmten Maler, der im Grunde doch ebenso gut in einem andern Lande hätte geboren sein können. Busch ist in seinem Wesen der Norddeutsche, Oberländer der Süddeutsche; Busch's Humor geht oft an die Grenzen beissender Satire, er ist ein Choleriker unter den Caricaturenzeichnern und nur seine sprudelnde Lustigkeit, sein unvergleichlicher künstlerischer Uebermuth behüten ihn davor, dass er verletze — Oberländer ist immer der lachende Philosoph; Busch ist ein Geissler menschlicher Schwächen im Allgemeinen, Zeitfragen gehen ihn nur in grösseren Umrissen an — Oberländer schreibt Culturgeschichte in Einzeldarstellungen, man könnte mit seinen Zeichnungen eine ernsthafte Geschichte seiner Zeit scherzhaft illustriren und ich glaube, es würde kaum etwas Wesentliches davon unillustrirt bleiben; Busch ist der Humor in Dur, Oberländer der Humor in Moll; Busch erzählt uns mit einem Lachen, dem man nicht gram sein kann, einfach davon, wie curios die Kostgänger unseres Herrgotts auf der lieben Erde sind, und kümmert sich nicht weiter um Grund und Ursache — Oberländer's Humor geht psychologisch tiefer und lehrt uns die Lächerlichkeiten der Leute verstehen; Wilhelm Busch's hauptsächlichste Stärke liegt in den Situationen — Oberländers Ueberlegenheit in der Charakteristik; Busch erfindet — Oberländer erklärt: Prachtmenschen, Künstler von Gottes Gnaden und — Sonderlinge sind sie alle zwei!



Wie des Hausbauernseppels Zahnbürstel aussieht.



E. Froehlich.

Wilhelm Busch ist am 15. April 1832 zu Wiedensahl in Hannover geboren. Ein Onkel, der in Hannover



K. Stauber.

Landgeistlicher war, erzog ihn zunächst; Busch sollte Ingenieur werden und besuchte volle vier Jahre die polytechnische Schule in Hannover. Dann bekam ihn die Kunst in ihren Bann und er ging auf Akademien, nach Düsseldorf, Antwerpen und München. Ende der fünfziger Jahre trat er zu «Braun & Schneider» in Beziehungen und er ist in der fröhlichen Zeitschrift, von der wir hier reden, nicht nur als charmanter Illustrator fremder «Witze» hin und wieder thätig gewesen, sondern er hat auch eine ganze Reihe jener köstlichen Bilderserien mit und ohne Verse geschaffen, die dann auch als selbständige Bilderbogen erschienen und seinen Namen zunächst populär machten. Seine bezeichnendste Liebhaberei ist es von jeher gewesen, das bitterste und verwickeltste Missgeschick von Mensch und Thier mit wahrhaft raffinirter Grausamkeit, aber so naiv und ergötzlich zu erzählen, dass auch nicht das leiseste peinliche Gefühl die Nerven des Lesers und Beschauers durchbebt. Kein Bilderbogen, auf dem nicht Jemand gezwickt, geschnitten, geprügelt, gestochen, platt gewalzt oder versengt wird, erfriert, verbrennt, ertrinkt. Aber nie thut er dem Beschauer weh. Die unübertroffenen Zwei- und Vierzeiler, die er dazu schrieb, thun natürlich viel dazu. Wenn die «fromme Helene» durch eine umgeworfene Lampe verkohlt und der Dichter beklagt das mit den Worten: «Hier sieht man ihre Trümmer rauchen — der Rest ist nicht mehr zu gebrauchen», so ist die Konstatirung der Unverwendbarkeit des Restes eben so überwältigend komisch, dass man jedes peinliche Moment im Untergang der frommen Helene darüber vergesssen muss. Ebenso geht es uns, wenn uns zuerst erzählt wird, wie Meister Zwiehl schwer geladen nach Haus wandelt, vor der Hausthür in's Regenfass fällt, dort einfriert und morgens tot von der zärtlichen Gattin gefunden wird: «Schau, schau!» sprach sie in Schmerz versunken — der gute Zwiehl hat ausgetrunken.» Ohne dies «Schau, schau!» wäre die Geschichte eine Brutalität — so ist's ein köstlicher Witz. Aber das ist eben Sache eines Meisters, die Kleinigkeiten zu errathen, auf die's ankommt. Auf die grossen, breiten Hauptsachen stösst der Mittelmässige auch.



K. Braun.



Sickert.

Wilhelm Busch's Bildercyclen, die er für die «Fliegenden» geschaffen, «Der hohle Zahn», «Die Fliege», «Die bösen Buben von Corinth», «Der Frosch und die Enten», «Der Hahnenkampf», «Das Rabennest», «Der Schnuller», «Die Rache des Elefanten», «Die gestörte Nachtruhe», «Abenteuer in der Neujahrsnacht», «Die kluge Ratte», «Der zerstreute Rektor», «Müller und Schornsteinfeger» u. A. sind klassisch in ihrer Art, so oft später Andere sich im gleichen Genre versuchten. Er ist wahrhaft unerschöpflich in überraschenden Wendungen, im Ersinnen der complicirtesten Verwicklungen der wunderlichsten Verlegenheiten. Bei ihm kommt ein Unglück nie allein. Er hetzt seine Helden durch Dutzende der haarsträubendsten Fatalitäten und nicht selten finden wir sie am Schlusse im Krankenbett mit verbundenen Köpfen und verpflasterten Gesichtern. Und mit welch' drolligem Pathos bringt er als Schlussmoral dann recht banale


K. Stauber.





Des Schwedenkönigs Erbe.



Bei Lützen im Felde um Gräben und Wall
Was zagt ihr, bewährte Schaaren?
Was schweigt Geschütz- and Büchsenknall?
Sturmwirbel und Fanfaren?

Auf Lützens Straße durch's Kampfgetos,
Durch Büchsen- und Lanzengewimmel
Sieht man galoppiren ledig und los —
Des Königs blutigen Schimmel!

Aufbraust es wie Meereswellenton:
„Der König ist todt! der König!"
Von Bataillon zu Bataillon:
„Auf! auf! und rächet den König!"

Doch hält sie des Falles entsetzlich Gewicht
Noch fest gebannt in den Reihen —
Wo Friedland und Piccolomini ficht
Kann blinde Wuth nicht gedeihen

W. Diez.

Weisheit vor, wie kostbar markirt der Schalk in ihm den getreuen Eckart, der Jung und Alt warnt vor dem Abgehen vom Pfade der Tugend. Und was er für ein feiner Psychologe ist in seinen derbsten Bilderpossen! Wer sein viel zu wenig verbreitetes Gedichtbändchen « Kritik des Herzens » kennt, wird sich darüber freilich nicht wundern. In geistreicherer Form ist eine Kritik des Herzens auch noch kaum jemals geschrieben worden und er leiht ebenso den starken Leidenschaften mächtigen Ausdruck, als er die kleinen Schwächen und Unzulänglichkeiten, deren Summe das ausmacht, was wir so im Allgemeinen bei den Leuten ihren Charakter nennen, zu zeichnen weiss.

Was Busch ausserhalb des Rahmens der « Fliegenden » geschaffen, ist bekannt und wirkt heute noch mit unverminderter Frische. Man kann die lustigen Büchlein lesen, bis man sie auswendig weiss und auch dann noch weiter: « Die fromme Helene », « Die Knopptrilogie », den « Pater Filuzius », den « Hl. Antonius von Padua », den « Geburtstag », den « Haarbeutel », « Max und Moritz », « Dideldum », « Balduin Bählamm, der verhinderte Dichter », « Maler Klecksel », « Schnurrdiburr », « Fips, der Affe », « Plisch und Plum », « Bilder zur Jobsiade » u. s. w. Wie vieler Menschen gesellschaftlicher Humor zehrt von diesen Heften, wie Vieles daraus ist sprichwörtlich geworden, zu wie viel dolliger Anwendung hat das Alles Stoff gegeben. Auf Künstlerfesten und Maskenbällen haben wir seine Gestalten wiedergesehen, « Max und Moritz » ist ganz wundernett in Musik gesetzt worden und unzählbar sind die Buschimitationen; im gelblichen Umschlag mit dem schwarz-rothen Druck gleichen sie den Urbildern immer auf's Haar. Wer aber auf den Umschlag hereingefallen ist und weiter blättert, wird meistens bös enttäuscht. Auch in fremde Sprachen ist unser Dichterhumorist übertragen worden — aber wer kann die ursprüngliche Frische von Wilhelm Busch's Versen übersetzen!

Es wurde gesagt, Busch und Oberländer seien Sonderlinge. Sie sind es sicher insoferne, als der Humor, der aus ihren Werken spricht, ihrem persönlichen Wesen absolut fremd ist, als beide die frohe Kunst, mit der sie so viel Hunderttausende ergötzen, innerlich doch nicht als eine ganz würdige Beschäftigung ansehen, und im Grunde an dem unbefriedigten Sehnen nach Idealen kranken, die ihr Beruf nicht kennt. Dass Humoristen aller Branchen sehr, sehr oft recht ernsthafte, grämliche Menschen sein können, ist bekannt. So mancher Komiker der Bühne enttäuscht im Leben Jeden, der ihn kennen lernt, als missmuthiger und einsilbiger Mensch, der sich seinen Witz geizig für den Abend spart und das Lachen ist wie weggeblasen, sobald er aus dem Lampenlicht hinter die Coulisse tritt. Wilhelm Busch lebt heute und zwar schon seit Langem einsam in seinem Geburtsort

Mister Vorwärts und sein Freund Wühlhuber.



Wühlhuber: „Ha, welcher Reichthum, was soll das viele Geld!“ — Mr. Vorwärts: „Gehört Alles Ihnen, mein Freund; Ihr Gewinn bei der Bimsstein-Spitzenheimer Bahn.“ — Wühlhuber: „Mein Gewinn bei der Bimsstein-Spitzenheimer Bahn? Die erst im Projekt und wofür ich erst zwei Artikel geschrieben!“ — Mr. Vorwärts: „Pah, Sie sind wirklich rührend unschuldig. Die Gesellschaft hat Sie für ihre Zwecke engagirt — nicht wahr? — Sie wissen das. Wie kann aber Jemand für ein National-Interesse thätig sein, wenn er nichts davon hat. — das weiß die Gesellschaft auch. Ergo mochte sie für Sie etwas thun. Da nun aber die Gesellschaft, resp die Spitzen derselben, nie etwas aus eigenen Mitteln thut, so muß der Communsäckel — und das ist die Hosentasche des gesammten Publikums — das ihrige thun. Geben Sie acht! Bei Zeichnung der Aktien wurden Sie durch den Direktor Myrrhenhain mit zehntausend Thalern betheiligt.“ — Wühlhuber: „Ich — mit zehntausend Thalern? — ich, der ich nicht über fünf Thaler zu disponiren weiß!“ — Mr. Vorwärts: „Lassen Sie mich ausreden! Es wurden für Sie zehntausend Thaler gezeichnet — Ihre Artikel, sowie die unserer anderen Freunde, trieben die Aktien bald auf 110 und der dumme große Haufen raufte sich darum. Nun kommt das einfache gute Geschäft, was Sie gemacht haben, mein Freund Ihre Aktien wurden zu 110 verkauft und voilà die ehrlich verdiente Differenz von tausend Thalern. Sehen Sie, lieber Wühlhuber, das ist eine moderne Anerkennung für erwiesene Dienste, die den nicht erröthen macht, der Sie annimmt, und dem nichts kostet, der sie gibt.“

K. Braun.

lerischen Lebensgang vor Augen stellen.

In der Schlacht.



Major (steigt vom Pferde und tritt hinter den in Gefechtlinie stehenden Lieutenant) „Ja, Herr Lieutenant, was seh' ich denn da wieder für eine Schlamperei? — Das wenn der Herr Oberst sieht, daß der Knopf nit fest angenäht ist, da passen Sie auf, was Ihne geschieht!“

W. Diez.

Oberländer ist ein Bayer, 1845 zu Regensburg geboren. Schon in seinem zweiten Jahre kam er mit den Eltern nach München, wurde zunächst dem kaufmännischen Stande bestimmt, wandte aber seine Neigung der Kunst zu. Auf der Münchener Akademie hat er unter Piloty studirt und man sagt, die Historienmalerei sei noch heute seine stille Liebe. Im Uebrigen hat er sich von der ernsten Kunst bald zu der heitern bekehrt, in deren Reich er ein Fürst geworden ist, ein Meister. Oberländer ist ein Caricaturenzeichner, der durch Wahrheit wirkt; es ist natürlich eine relative Wahrheit, die sich nicht an das Geschene halten kann, aber über das Maass des Denkbaren auch nicht leicht hinausgeht. Das ist seine grösste Kunst, die Charakteristik an die äusserste Grenze der Natur zu treiben, diese aber nur um so viel höchstens zu überschreiten, als zu den Forderungen des Humors gehört. Er dreht die Menschen nicht zu Korkziehern zusammen, wie der übermüthige Busch, er lässt Löwen und Tiger verdriessliche und vergnügte Gesichter schneiden, ohne aus den Ungeheuern zoologische Ungeheuerlichkeiten zu machen. Seine Charakterköpfe könnten fast durchweg Porträts sein, er zeichnet Individuen und keine Typen. Darum ist er immer neu und darum unterscheidet er sich auch so himmelweit von anderen humoristischen Illustratoren. Dass Oberländer kein fruchtbarer Erfinder ist, thut seinem Werth keinen Abbruch,

Wiedensahl bei seinen Angehörigen, züchtet Bienen — eine alte Liebhaberei — und soll Heiligenbilder malen. Ich habe keines davon gesehen. Was er im Dienste des «heiligen Lachens» geschaffen, genügt mir und wird auch genügen, seinen Namen spätern Geschlechtern lieb und werth zu machen.

Adolf Oberländer verkörpert in seiner Eigenart so recht auch die Eigenart des Blattes, für das er ausschliesslich lebt, der «Fliegenden Blätter». Seit Langem hat er nur für sie gearbeitet und eine Nummer derselben, die keinen Oberländer bringt, gilt beinahe als keine ganze Nummer. Es müssen jetzt so an dreissig Jahre sein, dass er die erste Zeichnung zu Caspar Braun getragen, mit den ersten Versuchen schon seine Eigenthümlichkeit bestimmt bekundend. Er hat seine Art nie verändert, nur weiter entwickelt und wer die Bände des «Oberländer-Albums», das seine brillantesten Schöpfungen enthält, durchblättert, kann sich seinen ganzen künst-

Der unrasirte Bauer.



Amtmann „Aber, Maierbauer, ich hatt' Ihm mehr Achtung vor dem Gerichte zugetraut, als daß Er unrasirt vor mir erscheint.“

Bauer „Euer Gnaden, Herr Amtmann, schau'ns, wie ich von z'Haus fort bin, hab' ich mir schon vom Bader den Bart abnehmen lassen allein, erlauben's, verzeih'ns, ich kann wirklich nix dafür — aber ich hab' halt so lang d'raus warten müssen, bis ich vorkommen bin, daß er mir unterdessen wieder g'wachsen ist!“

K. Braun.



E. Ille (in der Manier des P. v. Cornelius).

denn dafür ist er ein beispiellos geistreicher Commentator seiner Zeit. Er ist das auch nicht zufällig, sondern aus bewusstem Beruf, er hat diese Auffassung von seinem Metier und diese Auffassung offenbart sich in dem künstlerischen Ernste, mit dem er seine Arbeit thut. Ich weiss nicht, ob er schnell oder langsam arbeitet, jedenfalls aber geht er gewissenhaft zu Werke und strebt immer die denkbar höchste zeichnerische Correktheit an. Ein Abklatsch der Wirklichkeit kann eine Caricatur ja nie sein — aber organisch ist eine Caricatur Oberländer's immer und das bestimmt eben die Grenze der in der Caricatur erreichbaren Wahrheit.

Oberländer hat wohl seine künstlerischen Spezialitäten, das heisst Besonderheiten, in denen es ihm Keiner gleich thut, wie in der Thiercaricatur — aber er ist nicht, wie die grosse Mehrzahl seiner Berufsgenossen Specialist für irgend ein ausschliessliches Stoffgebiet. Im Gegentheil, er ist universell wie kaum ein Anderer. Keine Menschenclasse, deren Vertreter er nicht schon durchgehechelt hätte, solche von den Höhen und solche aus den Tiefen. Er schildert den Vagabunden, der die Strassen unsicher macht und auf Gottes weiter Welt nichts ist, als ein — Zeitgenosse, den Gauner, der darüber philosophirt, wie zwecklos es von den Richtern war, ihm die «bürgerlichen Ehrenrechte» zuzusprechen, mit denen er doch nichts zu thun weiss. Er schildert mit ganz besonderer Passion die feisten Protzen mit ringgeschmückten Fingern und dicken Uhrketten, wie sie auf dem Maskenball sich langweilen und Champagner dazu trinken, damit sich «die armen Schlucker recht ärgern», oder wie sie sonst das Sprüchwort von «Dummheit und Stolz» bethätigen. Studenten bei lustigen Streichen oder in bierduseliger Versumpfung, Bureaukraten, Gigerln, Ellenreiter, die von Pomade glänzen, dumme, pfiffige und dummpfiffige Bauern, junge Hausfrauen, die hilflos vor den Bürden ihres neuen Amtes stehen. — «Tragen Sie den Häring sofort wieder zurück zum Kaufmann! Sehen Sie denn nicht, dass er schielt?» — Höhere Töchter und Emancipirte, Hausknechte, Börsianer, Schulmeister, Juden und die Clerisei — nichts Menschliches ist ihm fremd! Die Lieutenantsgestalten, die er geschaffen hat, sind gewiss die gelungensten, die jemals in den «Fliegenden» zu finden waren, trotzdem Andere vielleicht den Stoff mit mehr «Schneidigkeit» und Chic anfassten. Adolf Oberländer's Lieutenant, der sich zum ersten Mal der staunenden Erde im Interimsrock zeigt im wunderschönen Monat Mai — ich glaube, im Mai

Tods Sommerlied 1866.



Heisa, Dideldum juhe!
Ich dengle meine Sense;
Schreiet nicht: „Ach und Weh!“
Als wie die Gänse!

W. Diez.

Der kurzsichtige Inspektionsoffizier.



„Wachtmeister, warum steht der Mann so traurig da?"

F. Lossow.

1886 wurden für die bayerischen Offiziere die Interimsröcke eingeführt —, ist mehr als nur ein flotter Soldatentypus, er ist eine ganze Analyse der Lieutenantsseele, so voll beneidenswerther Selbstgefälligkeit und gutmüthiger Herablassung, dass er wohl auch solche zur Heiterkeit gezwungen hat, denen er vielleicht zufällig ähnlich sah. Und wie harmlos liebenswürdig ist dabei seine Persiflage, so gar nicht verletzend, während

Klagelied der Verehrer der bayerischen Lotte bei der Nachricht ihres beschlossenen Verscheidens.
Gedichtet von Seb. Zahnweh, Schüler des seel. Biedermaier.



Ach, unser Lottchen soll verscheiden
Von Vielen doch so heiß geliebt!
O, welche namenlose Leiden!
Wie hat man uns so tief betrübt!
Kauft Trauerflor jetzt in der Zeit,
Es fehlt dann d'ran wohl weit und breit.

Ist Niemand da, der sich erbarme,
Daß uns die gute Lotte bleibt?
Daß ihre Lieb' uns noch erwarme,
Wenn Wintersturm sein Wesen treibt?

Doch nein, das Urtheil ist gefällt,
Sie scheidet von der falschen Welt!
O, konnte Niemand sich noch finden
Von hundertneununddreißig Mann,
Als Einer, der mit seinen Gründen
Ihr Leben nicht erhalten kann?
Dem Mann, der ihr Besteh'n gewollt,
Sei unser wärmster Dank gezollt!

Sie war geliebt von Reichen, Armen,
Von Mann und Weib, von Jung und Alt.

Sickert.

Andere, welche die klirrenden Gardehalbgötter karikiren, doch oft auch eine kleinere oder grössere Dosis Klassenhass in ihre Arbeit mischen!

Die «heimlichen Randzeichnungen aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz» gehören nicht minder zu Oberländer's berühmtesten Schöpfungen. Wie köstlich illustrirt der freche lustige Schlingel das Schul-, Schuljungen- und Schulmeisterleben, wie weiss er mit seinen unbehilflichen, kindischen Strichen doch so unfehlbar scharf das Bezeichnende zu treffen! Viel Talent hat er, der kleine Moritz — wenn er so fortzeichnet, wird er einmal ein grosser — Oberländer! Auch der grösseren «Compositionen» des Künstlers sei hier nicht vergessen, ganzseitiger Zeichnungen mit vielen Figuren, in denen

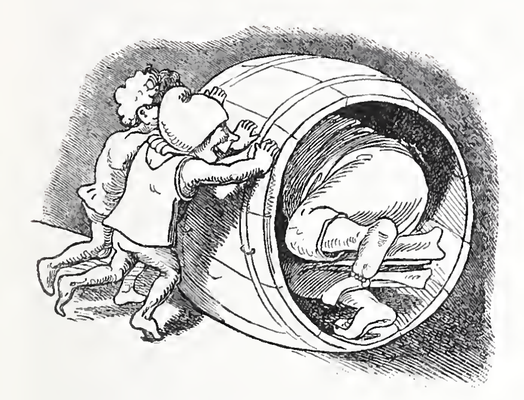
Lied an die Faulheit.

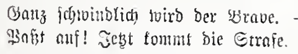


Der Faulheit wollt' ein Lied ich singen,
Doch läßt sie selbst mir keine Ruh'!
Ich kann das Lied nicht weiter bringen —
Denn ich — bin — viel — zu — fa — ul — dazu.

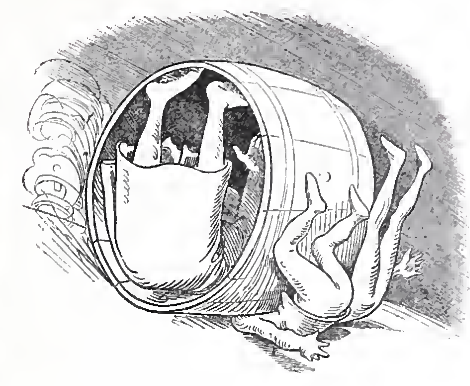
W. Diez.

er komische Situationen aller Art beschreibt mit ebenso grosser Mannigfaltigkeit der Charakteristik als überraschend feinem Sinn für Bewegung. Es seien nur einige genannt: sein «Concertbildhauer», die entzückende Bilderserie vom «Viehmarkt in Timbuktu», «Das Volk steht auf, der Sturm bricht los», «Resultatlose Volksversammlung», «Die erste Bildersendung in Kamerun», «Kritikers Traum», «Der Riesenpatentventilator», «Der Impfzwang in Kamerun» u. s. f.! Und Oberländer's Thierzeichnungen! Seine Löwen sind fabelhaft! So der «Stossseufzer aus Afrika» — eine hungrig lauernde Löwenfamilie mit der Unterschrift: «Herrgott noch ein-





Ganz schwindlich wird der Brave. –
Paßt auf! Jetzt kommt die Strafe.

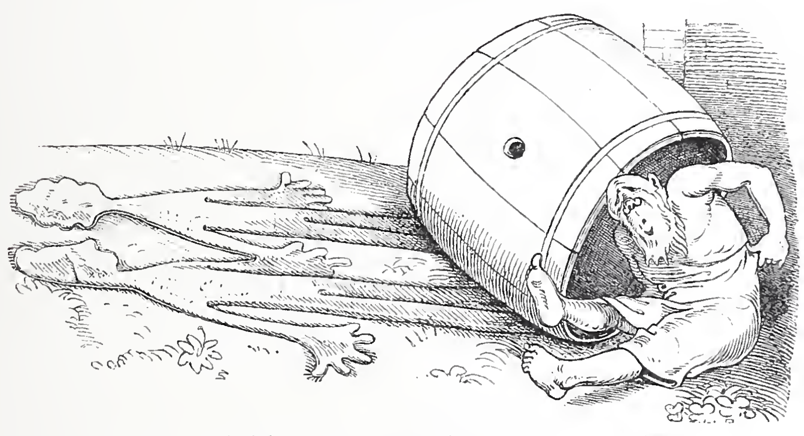


„Da hilft kein Weinen und kein Schrei'n
Sie müssen unter's Faß hinein.

W. Busch.



Diogenes und die bösen Buben von Korinth.



Die bösen Buben von Korinth
Sind platt gewalzt, wie Kuchen sind.

W. Busch.

mal, schon bald halb zwölf Uhr und noch kein Neger!» Elefanten und Flusspferde, Giraffen, Vielhufer aller Art, Hunde, Schweine, Vögel, ja selbst prähistorisches Sauriergesindel, das hat er Alles oft gezeichnet und mit so drolliger Mimik ausgestattet, dass sich jede «menschliche» Empfindung in ihren Mienen malt und doch ein verhältnissmässig sogar noch hoher Grad realistischer Schilderung des Thieres gewahrt bleibt. Sie lachen und weinen, sie sind übellaunig, sehnsüchtig, dumm, schlau, schläfrig oder boshaft — und doch ist jeder Strich naturgeschichtlich möglich.

Damit ist Adolf Oberländer's künstlerisches Vermögen noch nicht erschöpft. Er zieht sogar die Landschaft in den Bereich der Caricatur, er hat, wie erwähnt, eine meisterliche Serie «Der Kuss» nach Manieren berühmter moderner Maler gefertigt, ein förmliches culturgeschichtliches Essay «Alt-Athen und Isar-Athen» gar geistreich gezeichnet und noch so Vieles Andere, was hier nicht aufgezählt werden kann.

Oberländer's Ruf geht, nicht nur durch die Verbreitung der «Fliegenden Blätter» allein, weit über die Grenzen des deutschen Vaterlandes hinaus und namentlich die Franzosen schätzen ihn hoch — ja unter der kleinen Gruppe der deutschen Künstler, die 1889 gelegentlich der Pariser Weltausstellung auf dem Marsfelde vertreten war, hat er mit seinen Zeichnungen — erinnere ich mich recht, so war der «Viehmarkt von Timbuktu» darunter — fast das meiste Aufsehen gemacht. Eine Medaille freilich trug's ihm nicht ein — der stille, verschlossene Künstler war nicht der Mann, bei einer solchen Gelegenheit für sich etwas herauszuschlagen und in der Kunst gehört leider in solchen Dingen das Klappern eben auch zum Handwerk. Münchens Künstlerschaft schätzt ihn als einen ihrer Besten; der «Oberländer-Abend» der «Allotria», die seine 25jährige Thätigkeit bei den «Fliegenden» feierte, steht nicht nur auf dem Ehrenblatt in der Chronik dieses fröhlichsten aller Künstler-Vereine, er wird auch wohl von dem stillen Adolf Oberländer selbst zu den schönsten Augenblicken seines an glänzenden Erfolgen reichen Lebens gezählt.

Der kluge Schlossermeister.



Wie sich der kluge Schlossermeister Handruff geholfen hat, wenn er mit seiner Gattin in Streit gerathen war, und diese ihm die Augen auskratzen wollte.

F. Stuck.

„Herein mit Siegessang!"

Festgruß dem heimkehrenden bayerischen Heere.



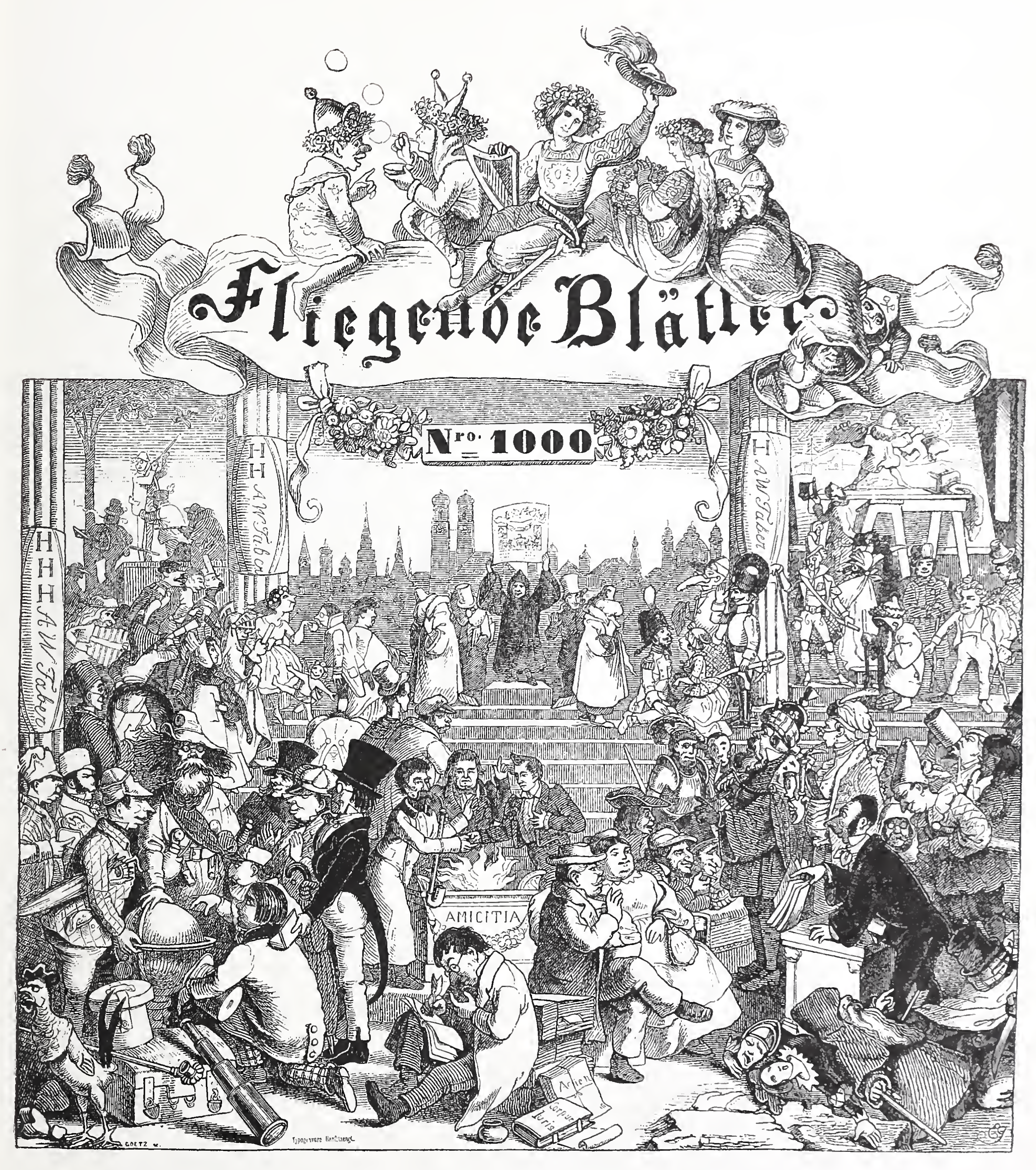
Th. Horschelt.

In früheren Jahren hat mit Bechstein und Stauber zu den fruchtbarsten Mitarbeitern unseres Blattes auch Emanuel Spitzer gehört, der mit sehr bezeichnenden und malerisch gehaltenen Bildern zahllose Witze, Novelletten u. s. w. illustrirt hat. Spitzer ist weiteren Kreisen auch als anziehender, an guten Einfällen reicher Genremaler bekannt, der sich das Leben unserer Backfischchen zur besonderen Domäne seiner Kunst gestaltete. Durch Reproduktionen sehr verbreitet ist sein humorvolles Familienbild «Mama hat's Tanzen erlaubt»; das Gleiche gilt von seinen lustigen Scenen aus der Töchterschule und aus Mädchenpensionaten, wobei sich's stets um lustigen Schabernack handelt, den die Dämchen ihren gestrengen Lehrerinnen und Directricen anthun. In jüngster Zeit hat E. Spitzer für den Verlag der «Kunst unserer Zeit» die amüsanten Zeichnungen zu dem Prachtwerke «Eva's Töchter» gefertigt. Auch Ludwig Bechstein zählt zu den Veteranen der «Fliegenden Blätter» und hat ungefähr die respektable Anzahl von 5000 Zeichnungen für sie fertig gestellt. Bechstein ist der Sohn des in der deutschen Familie so wohl gekannten Märchendichters, aber er selbst hat durchaus keine Neigung zur Romantik und seine Kunst bewegt sich auf dem Boden des Alltagslebens, aus dem er eine grosse Zahl sehr charakteristischer, lebensvoller Gestalten festgehalten hat. Am Geschätztesten sind seine grotesken Modebilder, meist seiner eigenen Idee entsprungen; er pflegt darin mit viel Humor und Phantasie das Mögliche und Unmögliche aus den entlegensten Gebieten zu Motiven für stilvolle Toiletten, Frisuren und Damenhüte zu verwenden und mancher seiner Einfälle mag schon zu fröhlichen Gelegenheiten in die Wirklichkeit umgesetzt worden sein.

Ausser Wilhelm Diez haben noch zwei andere hervorragende Pferde- und Soldatenmaler am Werke der «Fliegenden Blätter» Theil: in früheren Jahren Theodor Horschelt (geboren 1829, gestorben 1871) und nach ihm Ludwig v. Nagel, dem auch heute noch, was Charakteristik und Individualisirung der Pferde betrifft, kein anderer deutscher Zeichner das Wasser reicht. Der früh verstorbene Horschelt war ein genial angelegter Künstler, schöpferisch bis zum Unglaublichen, ein Mann, der alle zeichnerischen Schwierigkeiten spielend und mit unendlicher Leichtigkeit des Striches und temperamentvollem Vortrag bewältigte. Er ist viel im Osten gereist und hat das Leben der Völker, die «auf dem Rücken der Pferde» ein volles Dritttheil vom Glück der Erde suchen und finden, in ungezählten Zeichnungen geschildert, war selbst ein leidenschaftlicher Reiter und hat grosse Reisen im Sattel ausgeführt, auch orientalische Kriege mitgemacht.



A. Oberländer.



F. Ille.

Von seinen Schilderungen dieses wilden Lebens ist in den «Fliegenden» mancherlei zu finden, was sein Wesen trefflich illustrirt. Eines seiner prächtigsten Bilder aber ist der Truppeneinzug in München, den er freilich nur mit den Augen der Phantasie erschaute; denn ein paar Monate, bevor die bayerischen Truppen, den deutschen Kronprinzen, «unsern Fritz» an der Spitze, durch's Münchener Siegesthor einmarschirten, ist Horschelt (am 3. April 1871) in München gestorben. Das Bild erschien, den Ereignissen vor-

auseilend, noch im gleichen Monate in den «Fliegenden », es ist Theodor Horschelt's letzte Arbeit gewesen. Die kurze Dauer seiner Künstlerlaufbahn ist um so mehr zu beklagen, als die Pferdemalerei, das Verständniss der Künstler für Pferde immer mehr niedergeht — selbst in England, dem Mutterland des Pferdesports, haben sie auf diesem Gebiete nur wenige hervorragende Kräfte, und z. B. die Ehre, die ersten Pferdegrössen, Derbysieger u. s. w. im Bilde der Nachwelt zu erhalten, wird meist einem Deutschen, dem in München lebenden Emil Adam. Ein Pferdekenner, Pferdepsycholog und Pferdehumorist ohne Gleichen ist, wie gesagt, Ludwig v. Nagel. Er ist wie Horschelt, eine Ausnahme von der Regel, dass Leute, die reiten können, nicht zu zeichnen verstehen und Leute, die Letzteres thun können, das Erstere nicht los haben. Nagel war von jeher ein Reitersmann in jeder Faser seines Wesens, einer von Denen, die an keinem Pferde, und wäre es der abgetriebenste Sandführergaul, vorübergehen können, ohne auf irgend Etwas aufmerksam zu werden, ohne irgend Etwas zu lernen, und er hat darum auch ein Gedächtniss für hippologische Erscheinungen, das an's Fabelhafte grenzt. Dabei versteht er vom Reiter so viel als vom Pferde selbst und seine vielen Sport- und Reitercaricaturen wird wohl nur der voll zu würdigen wissen, der auf diesem Gebiete selbst etwas beschlagen ist. Es genügt ihm nicht, einen Mann leidlich richtig auf das betreffende Pferd zu setzen, sondern der Mann kommt bestimmt so auf's Pferd, wie er seiner und des Pferdes besonderer Eigenart nach unter den besonderen Umständen, die vorausgesetzt sind, im Sattel sitzen muss. In gleicher Weise versteht der Künstler auch dem Verhältniss des Kutschers zum Wagenpferde Ausdruck zu geben, er kennt alle Fehler und alle Unarten, alle Launen und Charaktereigenschaften, Rassen- und Dressurunterschiede der Pferde, und weiss, ohne je zur übertreibenden Caricatur überzugehen, ihre Empfindungen meisterlich mit sicheren Strichen festzuhalten. Welche Liebe zur Sache, welches Studium, welches unausgesetzte Beobachten dazu gehört, um das zu erreichen, wird sich der gewöhnliche «Beobachter», dem das Pferd eben nur ein vierbeiniges Thier mit Schweif und Mähne ist, schwerlich vorstellen können. Ludwig v. Nagel's zweite künstlerische Specialität ist das Soldatenleben. Er war ja selbst lange Jahre Soldat im bayerischen Heere, Kürassier und Chevauxleger und hat die beiden letzten Feldzüge 1866 und 1870—71 mitgemacht. Gerade als Soldat erprobte er zuerst — im Jahre 1861 — sein grosses Talent für das Hippologische und gab «Skizzen für Reiter» heraus, welche die lehrreichste Anschaulichkeit mit der grössten künstlerischen Korrektheit verbanden und geradezu Epoche machten. Sie lenkten auch Ernest Meissonier's Aufmerksamkeit auf den künstlerisch angelegten Reitersmann, der damals in Landshut Kürassier war und der grosse Franzose hätte den bayerischen Lieutenant gern zum Schüler


L'empire c'est la paix.


F. Steub.

genommen — später ist der grosse Franzose bekanntlich ein kleiner Chauvin geworden und hat wohl keinen deutschen Cavalleristen mehr in sein Atelier eingeladen.

Das Soldatenleben und insonderheit das bei denen von der Cavallerie hat Ludwig v. Nagel, der heute nicht mehr in aktivem Dienst ist, aber auch von militärischer Seite als Pferdeverständiger vielfach zu Rathe gezogen wird, zeichnerisch in allen seinen Details geschildert, mit köstlichem Realismus geschildert, der sogar manchen standesstolzen Mann hie und da verschnupft haben mag.

Aber Nagel sieht eben auch im Soldaten als echter Künstler nicht die Exerziermaschine, sondern das Individuum, den Menschen und man sieht bekanntlich die Menschen, besonders wenn sie zu Pferde sitzen, oft recht — menschlich, selbst wenn sie's bis zum Stabsoffiziersrang gebracht haben. Ob er nun Typen aus der Reitschule, aus den Manövern oder vom Exerzierplatz nur Arbeiten Anderer dagegen zu halten und man wird sehen, wie sehr die meisten Anderen verallgemeinern und sich mit Schablonen helfen. Sein Humor ist von liebenswürdigster und fröhlichster Art, und wer Gelegenheit hatte, an anderer Stelle Porträtcaricaturen und ähnliche Produkte seines Stifts aus frohen Stunden zu sehen, der weiss, wie vielseitig diese humoristische Be-



bringt, immer ist er gleich echt, gleich humoristisch und gleich exakt — exakt bis auf die letzte Schnalle am Kopfzeug des Gauls. Sonntagsreiter, Pferdejuden, Pferdeschinder hat er natürlich mit gleicher Kunst in zahllosen Varianten abconterfeit wie die dreijährig unfreiwilligen und die einjährig freiwilligen Centauren Seiner Majestät. Um zu erkennen, wie originell und wie wahr Nagel in seinen Pferdezeichnungen ist, braucht man gabung thätig ist. Ein bei Braun & Schneider erschienenes «Nagel-Album» bringt in 161 Bildern einen Theil der besten Beiträge des Künstlers für die Münchener Bilderbogen und die «Fliegenden Blätter».

Wie auch auf manchem anderen Gebiete Missstände und Auswüchse am schnellsten dadurch zur Beseitigung kommen, dass der frische Luftzug der Oeffentlichkeit d'rüber hinstreicht, so hat auch in militärischen Dingen

Warum?



Warum, wenn mir's am Tag gelang,
Mit Dir, mein Lieb, zu kosen,
Träum' ich oft ganze Nächte lang
Von nichts, als wilden Rosen?

Und — seh' ich wilde Rosen an,
Wo ich am Tage gehe,
Wie kommt es, Mädchen, daß ich dann
Des Nachts im Traum Dich sehe?

Maximilian Stern.

H. Schneider.

Nagel's satirischer Stift wohl schon manchen Unfug aus der Welt geschafft. Wenigstens sagte ihm einst ein hoher Militär, Nagel's Soldatenbilder in den «Fliegenden» hätten ihm in Sachen von Modeextravaganzen schon oft ein Reskript gespart. Wenn irgend eine von jenen Thorheiten, welche die Uniformschneider zum Besten ihrer Kasse erfinden, allzu bunt in's Kraut schiesse, dann bringe sie der Künstler schon in die «Fliegenden» und eine solche Fest-Nagelung verfehle ihre Wirkung nie.

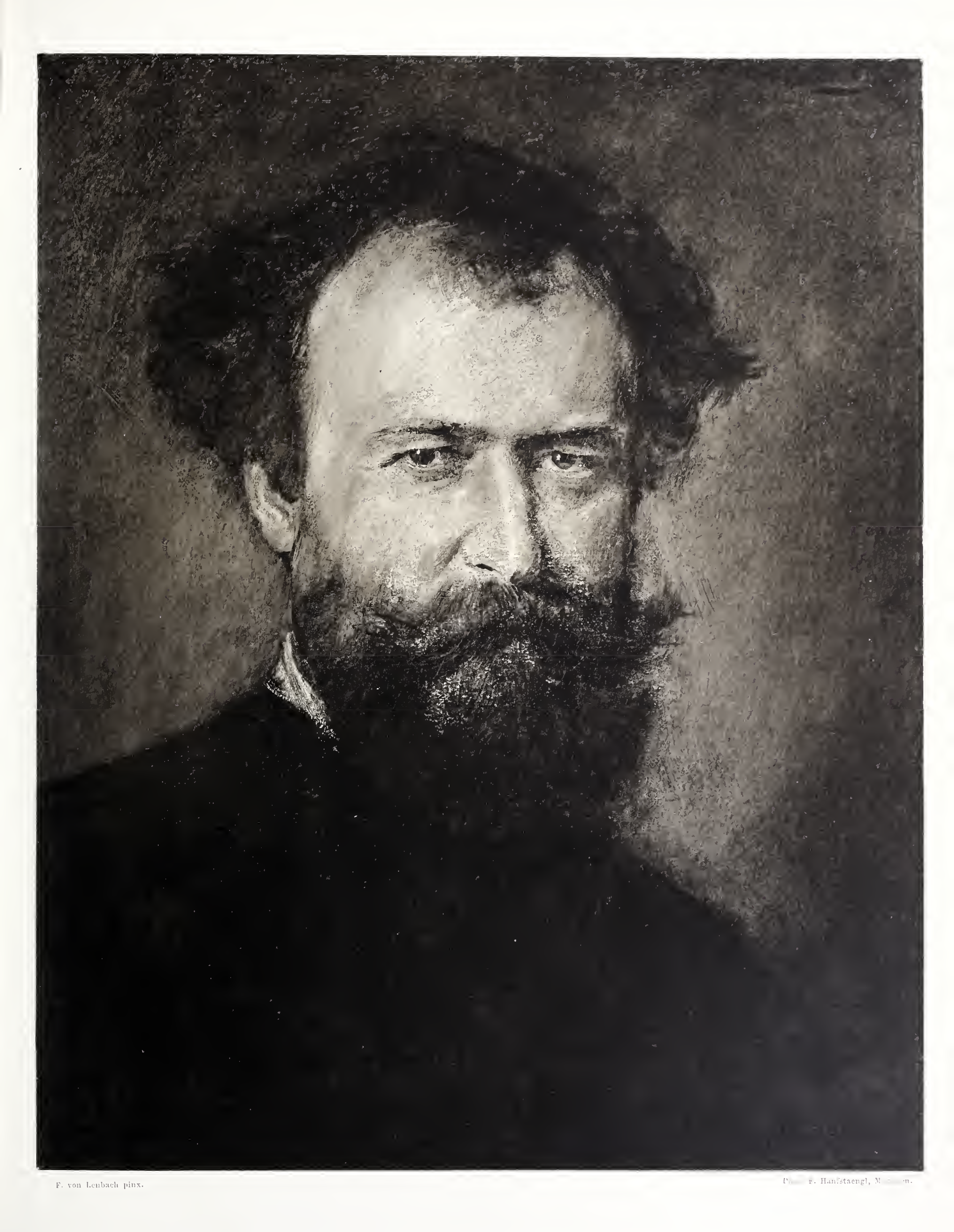
Seit bald 30 Jahren hat auch Hermann Schneider, der jüngere Bruder des jetzigen Verlegers mitgezeichnet an den Illustrationen des Centralorgans für deutschen Humor, bald fröhlich Witze illustrirend, bald romantische Compositionen, zierliche Vignetten und Anderes beitragend. Schöne Frauengestalten, Mädchen mit dunklen schwärmerischen Augen, stellt er besonders gerne dar, wie er auch als Maler der Frauenschönheit fast in jedem Bilde seine Huldigung zu bringen pflegt. Einige seiner schönsten Arbeiten hat Hermann Schneider als Begleitbilder zu romantischen Dichtungen geliefert, reizend und ausserordentlich charakteristisch ist eine Serie kleiner zeichnerischer Momentaufnahmen: «Der Ball». Er hat als Historienmaler einen weithin geschätzten Namen und seine Bilder sind in den letzten Jahren meist auf der Staffelei schon Eigenthum verschiedener Kunstfreunde, die sich an seiner heiteren Schönheitsfreude, an der warmblütigen Lebendigkeit seiner Darstellungen aus dem klassischen Alterthum begeistern. Hermann Schneider ist 1846 zu München geboren, war von 1866—1867 bei Piloty und hielt sich dann lange in Italien auf. Zunächst schuf er nach seiner Rückkehr mehrere Historienbilder grossen Stils, Costümbilder schöner Frauen u. s. w. Im letzten Dezennium hat er sich mit besonderer Vorliebe althellenischem und römischem Leben zugewandt und aus diesem Felde sprossten wohl auch die feinsten und originellsten Blüthen seiner Kunst, «Tanzstunden im Bacchustempel», «Frühlingsfest», «Die Nachtigall» und vieles Andere. Die ausserordentlich künstlerische Weitsichtigkeit, welche die Leitung der «Fliegenden Blätter» heute auszeichnet, welche das absolut Moderne neben dem behäbigen Alten frei sich entfalten lässt, sofern es nur gut ist, mag nicht zum geringen Theile sein Verdienst sein. Er steht — und das ist heute in München eine Seltenheit — allem künstlerischen Parteiwesen ferne und sucht und findet das Gute, wo es eben zu suchen und zu finden ist. In den allerletzten Jahren liegt eine so schwere redaktionelle Bürde auf Hermann Schneider's Schultern, dass er als Maler fast nur mehr in Mussestunden zum Schaffen kommt in dem prächtigen Atelier, das ihm im Neubau hinter dem Schiller-Denkmal an der Briennerstrasse errichtet ist. Hermann Schneider geht als Maler, weder von Traditionen, noch von modernen Schlagwörtern beirrt, ruhig seine Wege, er hält auf Composition und strenge Zeichnung, ohne ein Akademiker zu sein, er malt — ja sogar mit besonderer Vorliebe — hell, oft weiss auf weiss und ist nichts weniger als ein dogmatischer Pleinairist. Jedes junge Talent, das sich mit Erstlingsarbeiten den «Fliegenden» naht, hat

Das Gebet.



Nicht unter Sleingewölben, die Gottes Licht verbergen,
Nicht in des Domes Kreuzgang, umringt von Leichensärgen,
Und wo mit Prunkgewändern zur Schau die Menge steht,
Quillt aus des Herzens Tiefen Trauer, Lieb, Gebet.
Dort, wo durch Buchenkronen und durch die heiligen Eichen
Geheimnißvoll die Lüfte mit leisen Flügeln streichen,
Wo aus den Blüthenästen der Sang der Vögel schallt,
Dort ist es, wo ich bete — mein Tempel ist der Wald.
Da haucht's der Lieben Nähe, da kann ich Gott begreifen,
Wenn meine trunk'nen Blicke durch seine Werke streifen.
Da hör' ich seine Worte, da les' ich seine Schriften
Auf buntgeschmückter Erde und in den blauen Lüften;
Da steht sein großer Tempel auf unsichtbaren Säulen,
Da darf der Christ, der Heid, der Türk und Jude weilen,
Da dürfen Alle beten, wenn's nur im Herzen flammt,
Denn aller Menschen Vater übt selbst das Priesteramt

J. Watter.



F. von Lenbach pinx. — Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wilhelm Busch.



Anfrage.



Der ergebenst Unterzeichnete erlaubt sich an die Redaction der Fliegenden Blätter mit der Bitte zu wenden, ihm genau die Gegend bezeichnen zu wollen, wo sich die kolossalen Bäume befinden, die in der letzten Nummer der Fliegenden Blätter (zu dem Gedichte: „Das Gebet") abgebildet waren.

Peter Zertrümmerle,
Holzhändler aus Abholzingen.

F. Steub.

in ihm einen wohlwollenden Förderer, und wenn es sich als echt erwies und die Erfolge kamen, einen offenen, neid- und rückhaltslosen Bewunderer gefunden. Auf's Jahr so alt wie er ist Edmund Harburger und hat wohl ungefähr ebenso lange dem gleichen Werke seine Kraft geweiht. Er hatte sich zuerst dem Baufach gewidmet und erst im 20. Jahre, zunächst unter der Leitung W. Lindenschmit's der Malerei. Die alten Niederländer Kleinmaler haben es ihm besonders angethan; auch er malt in gleicher Art wie sie fast ausschliesslich Kneipenscenen oder Darstellungen aus dem Leben kleiner Leute. Eine eminente Zartheit und Geschicklichkeit der Mache, welche den «Reiz der Tafel» jedem Geviertzoll seiner Bildchen wahrt, zeichnet ihn aus, zeichnerische Sicherheit und charakterisirende Kraft, die ihres Gleichen suchen. Diese nie fehlende Sicherheit und Kraft der Charakteristik sind in hervorragendem Masse den zahllosen Illustrationen eigen, die er für die «Fliegenden Blätter» beigesteuert hat. Auch von ihm kann man behaupten, was von den Arbeiten W. Diez' gesagt wurde, jede ist ein Kunstwerk, ein Bild für sich, auch ohne die beigedruckte lustige Erläuterung. Denn er hat uns über die Menschen, die er darstellt, so viel zu sagen, er trifft fast immer damit irgend ein bedenkliches Stück Menschlichkeit so zum Sprechen genau, dass uns das für sich allein hinreichend unterhält. Und wie malerisch und sympathisch ist dabei seine Bleistiftmanier, die von den Holzschneidern der «Fliegenden Blätter» ganz überraschend treu nachgebildet wird! Heute, seit Diez nicht mehr mitthut, sind seine Beiträge fast die malerischsten in diesen Spalten, jedenfalls aber die, deren malerischer Werth von den meisten Beschauern voll verstanden wird. Feuchtfröhliche Bacchusknechte von jeden möglichen Schattirungen zeichnet er am Liebsten und an Stoff dazu hat es ihm auch nie gefehlt, denn im Banne des Alkohols liefert der Mensch bekanntlich die allermeisten unfreiwilligen Beiträge für die «Fliegenden» und die Witzblätter anderen Schlages. Für Einen, der seine Modelle so scharf aufs Korn zu nehmen versteht, wie Edmund Harburger, ist dies Specialfach an Anregung einfach unerschöpflich. Da stellt er uns den Lumpen vor, der behauptet, seinen Feind, den Alkohol, nur deshalb zu lieben, weil das Christenthum die Liebe der Feinde nun einmal gebeut, da lässt er uns die Choleriker, die Phlegmatiker, die

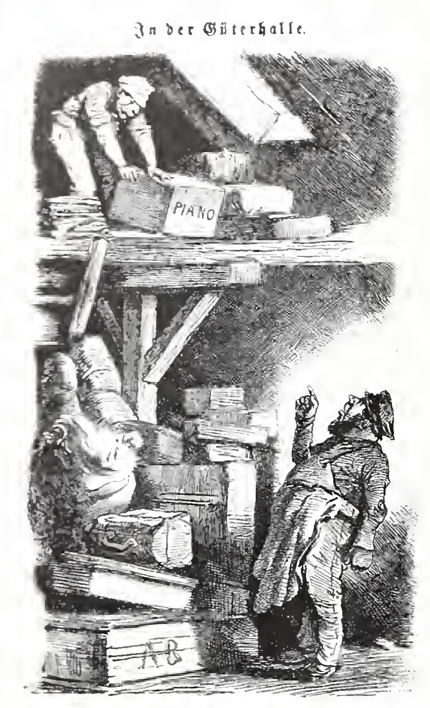
Der Raucher.



Kleine Differenz.

Pferdehändler: „Willst Du ein Pferd kaufen, Bauer?" — Bauer: „Ja, i' möcht' gleich a' Paar hab'n." — Pferdehändler: „Wie viel willst Du Dir's kosten lassen?" — Bauer: „Fünf Thaler für's Stück!" — Pferdehändler: „Weißt D' was, Bauer, leg' noch einen Thaler d'rauf — nachher kriegst D' doch gleich was ordentliches!"

In der Güterhalle.



„Weise 'Se 'mol des Kistche' do 'runer, wo „piano" drufffteht!"

F. Steub.

Sanguiniker und die Melancholiker des Fusels, des Weins, oder des Bieres sehen; der trunkfeste Musensohn, dessen ganzes Tagwerk ein prolongirter Frühschoppen ist, wird mit gewisser Vorliebe aufgezeigt. Auch ein famoser Bauernschilderer ist Harburger in seiner kostbaren, unerbittlichen Charakteristik. Er kennt den Bauern nicht als den Helden romantischer Volksstücke, sondern als den verschmitzten, pfiffigen und oft beschränkten Biedermann, der sich mit merkwürdigem Ungeschick in alle Lagen des Lebens hineinbegibt und mit ebenso merkwürdiger Unverfrorenheit und Zähigkeit wieder heraus arbeitet, der heute mit der Spannung eines Entdeckungsreisenden eine Stunde weit auf der Eisenbahn in die Stadt fährt und morgen mit nicht grösserem Herzklopfen, wenn es die Umstände verlangen, sich in seine Coupéecke drückt, um «auf Buffalo hinteri» zu reisen. Eine Menschengattung, die Harburger's Bleistift ganz speziell gehört, sind die — Protzen. Die hat — vor Allem die Münchener Exemplare der zarten Gattung — noch keiner so naturtreu conterfeit wie er. Jedes dieser aufgedunsenen Biergesichter ist eine vollendete Satire auf Parvenuethum, Gelddünkel, Engherzigkeit, Dummheit, Gemüthsarmuth und brutale Genusssucht, aus welchen sechs hübschen Charaktereigenschaften sich der Begriff eines Protzen zusammensetzt. Bekanntlich bezeichnet der Bayer mit dem Worte «Protz» auch die Kröte, und der Name des plumpen, vielgehassten und ekelhaften Thieres als Spotttitel für jene auserlesenen Menschenbilder ist wunderbar passend. Harburger hat freilich noch hunderterlei andere Meisterstücke der Schöpfung in den «Fliegenden Blättern» verewigt, groteske Virtuosen, überfeine Aristokratinnen, magere Diurnisten und fette Diener Gottes, eckige Gelehrte und runde Börsianer

Auch ein Parsifal.
(Aus dem Schreibhefte des kleinen Moritz.)



„Ein reiner Thor, durch Mitleid wissend."

— die letzteren ganz exquisit fein — Kahlköpfe und Langmähner, Kraft- und Erbadelige, Backfische, Dienstmädeln, Handlungsreisende, Geizhälse und Bettler und wer weiss was sonst noch Alles!



Vor ein paar Jahren ist in seinem Geburtsort Partenkirchen Ferdinand Barth gestorben, dem die «Fliegenden» einige ihrer schönsten romantischen Bilder verdanken, Zeichnungen zu Liedern Karl Stieler's, wie «Luftschlösser», «Minnefahrt».

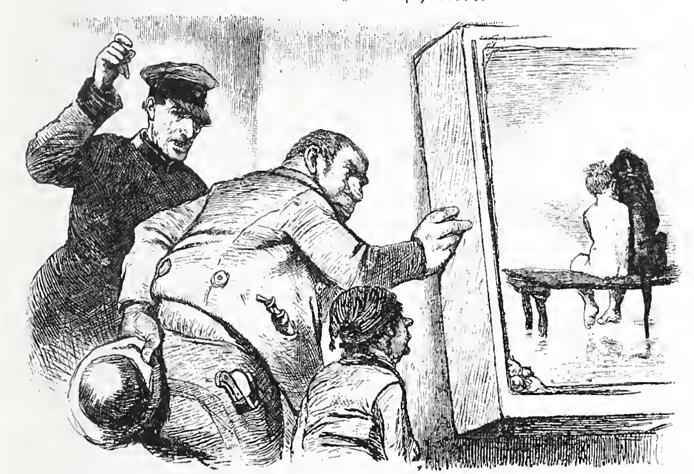
Barth (geb. 11. Nov. 1842) hat zunächst in Nürnberg bei Kreling gelernt, später kam er zu Piloty nach München und darf auch Kaspar Braun's Schüler genannt werden. Als Lehrer an der Akademie und

Professor an der Kunstgewerbeschule hat Barth viel wohlthätigen Einfluss geübt. Er hatte eine eminente Begabung für leicht stilisirende, edle dekorative Kunst. Manche Aehnlichkeit mit seiner Art hat Carl Gehrts, der gleichfalls zu romantischen, farbenreichen Dichtungen viel stilgemässen, sinnigen Bilderschmuck geliefert hat und noch liefert.

Ein Künstler, dessen Thätigkeit wir bedeutend weiter oben schon würdigen konnten, der aber auch unter den heutigen Mitarbeitern der «Fliegenden Blätter» mit ebensolchem Recht zu nennen ist, ist Fritz Steub, welcher der Zahl seiner Beiträge nach wohl nur von Stauber übertroffen wird und zugleich zu den beliebtesten Kräften dieser auserlesenen Schaar zählen dürfte. Eine hervorragende vis comica eint er mit überaus scharfer



Ein unbewußter Ästhetiker.



Aufseher: „Nichts anrühren, — das ist strengstens verboten!" — Bauer: „Entschuldig'n S', i' möcht' das Bild nur von der vorder'n Seit'n anschau'n, weil's verkehrt aufg'hängt is an der Wand."

F. Steub.

Naturbeobachtung und gehört gleichfalls zu jenen Caricaturenzeichnern, die nie weit über das Mögliche übertreiben. Er zeichnet die Komiker aller Menschenclassen, aber mit ganz besonderem Glück und Geschick die Bauernwelt; die tollste sinnverwirrende Lebendigkeit weiss er in Massenscenen zu legen und Kirchweihprügeleien, Hinauswurfscenen hat kaum Einer mit so drastischem, lachenförderndem Humor geschildert, wie er. Wie köstlich ist jene Gruppe sich balgender Landbewohner, die über den Frieden stiftenden Wirth hergefallen sind, und ihn bedrängen, bis dieser geistesgegenwärtig sich mit dem Rufe Luft schafft: «Feierabend, meine Herren!» Oder jene andere Bauerngesellschaft, die bei plötzlich entstandenem Glatteis dem Wirthe mit

Frierende Veilchen.



Damit Ihr noch so spät das Aug' entzückt,
Den Lenz im Winter vor die Seele rückt,
Hat man aus mildem Treibhaus Euch genommen
Und läßt Euch hier in Schnee und Eis verkommen.

O geht mit mir, ein Plätzlein geb ich Euch,
An Seligkeit auf Erden keinem gleich,
Ich bett' Euch warm und weich, Ihr Tiefbetrübten,
Im Himmel, an der Brust der Heißgeliebten.

G. W.

den Köpfen die Freitreppe vor der Hausthür demolirt! Die schlichte, breite, malerische Stiftführung, wie sie Steub gewohnt ist, eignet sich vorzüglich für seine Specialitäten — eine besonders scharf pointirte und von Weitem schon erkennbare Manier hat er sich nie ausgedacht, sondern er ist auch in der Technik immer einfach und natürlich gewesen.

Die nur einigermassen eingehende Charakterisirung aller Künstler, welche vordem für die «Fliegenden Blätter» thätig waren, verstattet der Raum leider nicht, kaum alle Namen werden wir aufzählen können. Aus der älteren Zeit sind noch nachzutragen: Rein-

Räthselhafte Inschrift.



K. Stauber.

hardt, E. Fröhlich, F. M. Heil, Franz Seitz, Aug. Loffler, Feodor Dietz, F. Schröder, Fr. Lossow, J. Watter, H. Schaumann, A. Adamo, Weigand, L. Sckell, Engel, Kleinmichel u. A. Vereinzelte Beiträge sind zu finden von G. Papperitz, dem flotten Porträtisten und Historienmaler, von dem jetzt so unglaublich populär gewordenen C. W. Allers, von der feinsinnigen Blumenmalerin Olga Weiss, die auch naiv-drollige Caricaturen gezeichnet hat, allerhand hübsch erdachte, geschmackvolle Landschaften von Berlepsch, die schönen, heroischen Landschaften von Ferd. Knab, der namentlich zu Gedichten Hermann Lingg's melancholisch gestimmte, poesievolle Stimmungslandschäftlein entwarf. Wie geistvoll componirt, von welch' zierlicher Filigranarbeit waren Knoll's originelle, wie endloshohe Tafelaufsätze aufgebaute Compositionen, wie lustig und lebendig Ernst Retemeyer's phantastische, figurenreiche Bilder. Auch Conrad Beckmann, Fritz Gehrts, Alfr. Schmidt haben Vereinzeltes und zwar recht Gutes beigesteuert.

Gambrinus (Jan*) I).



Eine Zeit lang gehörte auch Franz Stuck dem Kreise an, ein junger Künstler, der heute zu des malenden Jungdeutschlands ersten Sternen zählt, eine Reihe goldener Medaillen errang und, so wenig Rücksicht er in seiner Kunst auf die grosse Menge nimmt, fast Alles verkauft, was er malt — das verdient nämlich bei einem jungen deutschen Maler heutzutage ganz besonders erwähnt zu werden. Stuck's Talent hat sich aus dem Kunstgewerblichen entwickelt. Das erste Aufsehen erregte er durch zahlreiche ebenso geistvoll als wirksam concipirte Blätter für Gerlach's Werk « Allegorien und Embleme ». Heute übt er jede Kunst. Verschiedene grössere Bilder, wie « Der Hüter des Paradieses », « Lucifer », « Pietà », « Kreuzigung » — und zahllose kleine Gemälde aus einem ähnlichen Vorstellungskreis, wie ihn Meister Arnold Böcklin für seine Schöpfungen liebt, haben in

Hasenjagd bei Berlin.



„Wie waren Sie denn mit der gestrigen Treibjagd zufrieden, Herr von Piepke?“ — „Nun, sie war jerade nich übel, aber Sie sollten einmal bei uns eene sehen; da kommen die Hasen oft so massenhaft anjeturnt, daß man sie erst vom Jewehrlauf herunterwischen muß, um nur zielen zu kännen!“

Was Einem heutzutage passiren kann,



wenn man am Bahnhofplatz seinem Hund pfeift.

L. v. Nagel.



F von Lenbach pinx.

Phot F [illegible] München

Ad. Oberländer.



aller Welt glänzende Erfolge errungen. Stuck ist ein Bildhauer von grossen, kraftvollen Formen, er hat mit der Radirnadel, wie mit dem Grabstichel vollendet schöne Blätter nach eigenen Bildern geschaffen, kunstgewerbliche Entwürfe gefertigt — für Keramik u. s. w. — und nicht seine schwächste Seite ist die Caricatur; da arbeitete er denn natürlich auch in den « Fliegenden » mit. Sein « Bauer in der Kunstausstellung », seine kostbaren Darstellungen des Studiosus Bummel, der infolge der Münchener Bierverhältnisse so sehr und so schnell in's Runde geht, dass er sich für eine Ausstellungssaisonkarte viermal photographiren lassen muss, sein Cyclus « Amors Mission in den zwölf Monaten des Jahres », sind prächtige Leistungen. Die merkwürdige Plastik und Bestimmtheit der Form, die Stuck als Maler charakterisirt, wendet er mit Vorliebe auch als Zeichner an und diese markige Art, die freilich der Ausfluss eines zeichnerischen Könnens ist, das nicht alle Tage vorkommt, lässt seine Zeichnungen besonders interessant erscheinen. Seit mehreren Jahren war Stuck in den « Fliegenden Blättern » nicht mehr vertreten. Desgleichen arbeitet F r a n z S i m m nur mehr selten mit. Früher waren seine Orientalia mit ihrer grotesken Phantastik und ihrem Märchenhumor, Eigenschaften, die ihn eigentlich so recht zum Illustrator von « 1001 Nacht » prädestinirten, oft in diesen Spalten zu sehen. Heute hat sich Simm auf einem ganz anderen Gebiete einen Namen — und Preise! — im Kunsthandel gemacht, als Klein- und Feinmaler von Empirescenen, wobei er eine technische Geschicklichkeit entwickelt, die geradezu unergründlich ist und zu deren vollkommenen Würdigung man eigentlich mit der Loupe in der Hand anrücken muss.

Eine stattliche Reihe von Künstlern ist an uns bereits vorbeigezogen und immer wieder tauchen andere Erscheinungen vor dem Auge des Chronisten auf, Künstlergestalten, über die allerdings hier nicht mehr allzuviel zu sagen ist, weil ihre Schöpfungen allwöchentlich auf's Neue auch den Lesern dieser Hefte vor Augen kommen. Da ist E r d m a n n W a g n e r, der mit seiner ein wenig an's Rokoko gemahnenden Zierlichkeit und Grazie das Familienleben schildert, da ist der ebenfalls immer graziöse und in seiner Formengebung stets photographisch correcte Z o p f, da ist

Arabisches Märchen.

Allah ist groß und Mohamed ist sein Prophet! — und wo dieser seine Lehren hintrug unter die Völker, da ließen sie ab von ihren alten Göttern und wendeten sich dem einen Gotte zu. Als der Prophet aber gekommen war nach Aegypten, da wollte das Volk nicht untreu werden seinem alten Glauben, und in heiligem Zorne verfluchte Mohamed die steinernen Götzenbilder, doch nicht, daß sie zerfielen in Sand und Staub — nein, daß sie lebendig wurden zur Strafe der Menschen.

Und die Götzenbilder mußten wandeln unter den Menschen als schöne Frauen und Männer, aber mit Herzen von Stein. Ihre Schönheit erregte wahnsinnige Liebe, aber sie selbst blieben gefühllos und die Kälte ihres Herzens verzehrte die Herzensgluth ihrer Opfer, die elend sterben mußten an den Qualen unerwiederter Liebe.

Aber Allah ist groß! An dem Tage, da so ein armes Menschenkind elend stirbt, springt ein Stück von dem steinernen Herzen des lebendigen Götzenbildes, und dieses selbst wird wieder zu Stein, und Wind und Wetter nagen an dem wunden Flecke des Herzens, von dem das Stück gesprungen, und das Steinbild fühlt den Schmerz. In stiller Nacht, o Wanderer, hörst du sein leises Klagen. —

So steht es einsam in der Wüste, bis nach hundert Jahren es wieder zu neuem Leben erwacht und ein neues Opfer unter den Menschen gefunden.

Erst wenn das letzte Stück vom Herzen des lebendigen Götzenbildes sich losgelöst, zerfällt der Stein in Staub, und auch ihm wird ewige Ruhe.

Allah ist groß und Mohamed ist sein Prophet — gesegnet sei sein Name!

H S

F. Simm.

Einzige Besorgniß.



F. Wahle.

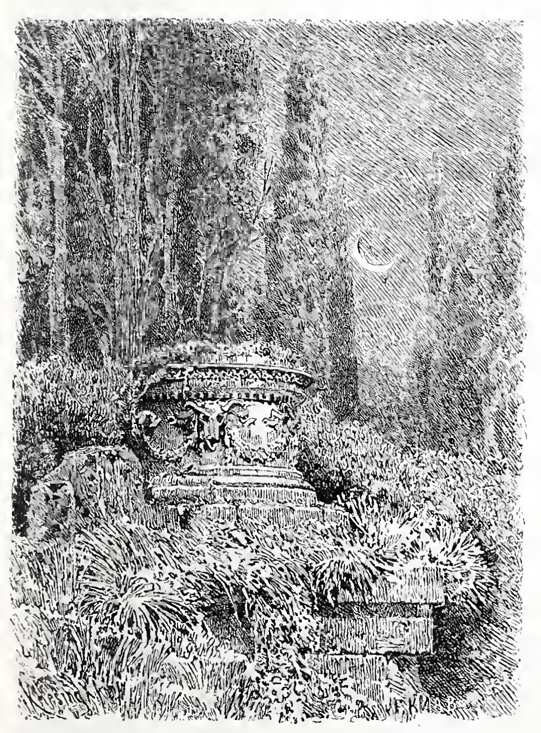
Albrecht, der mit elegantem Vortrag und kräftiger Strichführung uns das moderne Leben in hunderterlei lebendigen Situationen vorführt, nicht als besonders launiger Humorist, aber als genau zusehender Sittenschilderer, der mit Vorliebe auch die Träger des «zweierlei Tuch» in's Auge fasst. Oft finden wir auch Flashar vertreten, einen von denen die meistens «auf Ton» arbeiten. Er hat viel Humor, nimmt seine Vorbilder gar kräftig her, bleibt aber fast immer noch so viel Realist, dass seine Schöpfungen als fröhliche Genremalereien gelten könnten. Die groteske Caricatur hat er fast nie gepflegt. Das gilt auch von A. Mandlick, der in sehr liebenswürdiger und natürlicher Art und Weise das moderne Leben behandelt, amüsante und glaubwürdige Momentbilder aus Salon und Wohnstube vorführt und mit grosser Sorgfalt die Tonwerthe abwägt. «Valeurs» leitet auch die Parole von Fr. Wahle; er geht so weit, dass ihm die Valeurs die Hauptsache sind, eine weiche harmonische Abstufung und Gruppirung der Töne ihm oft näher geht, als die Charakteristik selbst. Er ist Maler durch und durch, sein Schwarz-Weiss ist von einer Farbigkeit, die ein Anderer oft mit der Polychromie kaum erreicht. Aber die Menschen, die Wahle aufspazieren lässt, sind darum nicht weniger echt; er sieht gut und witzig und hat die Weisheit ergründet, dass die regste Phantasie des Caricaturisten die Komik nicht erreichen kann, welche die Göttin Natur in launigen Stunden selbst zu entwickeln versteht.

Eine der elegantesten Erscheinungen in diesem Künstlerkreise ist Hermann Schlittgen. Seine Domäne ist der Salon, oder richtiger, sind die Salonmenschen, ob er sie nun im Boudoir einer schönen Frau, auf der Strasse, im Theater, auf dem Ball, auf dem Eise oder im Restaurant belauscht. Seine kecke, pikante und treffsichere Zeichenmanier ist weit bekannt und eine ganze Menge von Winkelillustratoren deutscher Bilderblätter suchen sie nachzumachen, wobei sie freilich seine Figuren bis zur absoluten Copie oft «nachempfinden». Schlittgen kleidet seine Gestalten stets mit tadelloser Eleganz, er ist der unfehlbare Darsteller der Welt, in der man sich amüsirt, der ganzen und halben «Gesellschaft», der lions und lionnes, der Maler des Flirt und des Pschütt in allen Formen. Er generalisirt immer die Klasse, es ist die Weltdame, der Gardelieutenant, die reiche Erbin, der Roué, was er uns vorführt; nicht eine unerschöpfliche Fülle einzelner Gestalten und Charaktere hält er nacheinander fest, er verdichtet die Eigenheiten eines ganzen Standes zu wenigen, dann aber auch ausserordentlich kennzeichnenden Erscheinungen. Schafft ein Oberländer eine lückenlose Culturgeschichte seiner Zeit in Bildern, so liefert Hermann Schlittgen eine Monographie der «oberen Zehntausend». Darum freilich ist er durchaus noch nicht monoton, im Gegentheil, in der Gruppirung, in Bewegung und Costüm sind Schlittgen's Gestalten unendlich mannigfaltig. Er ist auch ein Chronist der Mode und zwar bildet er ihre Bizarrien einfach ab, wie sie sind, ja er findet sogar ihren malerischen Reiz heraus, statt sie durch Uebertreibungen zu verhöhnen. In dieser Art hat Schlittgen manche Aehnlichkeit mit van Beers. In den letzten Jahren wandte er sich mit steigendem Erfolg auch der Farbe zu und seine Bilder zeigen gerade in coloristischem Sinn ganz hervorragende Werthe und grosse Schönheit des Tons. Die natürliche Eleganz seiner Zeichnungen ist auch seinen Oelbildern eigen; in impressionistischen Pastellstudien hat er mit Glück und fröh-



lichem Wagemuth sich an die tollsten Experimente gemacht, namentlich in einigen flüchtigen Skizzen aus Pariser Schaubühnen und Tanzlokalen virtuose Augenblicksbilder des Grossstadtlebens geschaffen. Von den oben genannten « Typen » Schlittgen's ist der Lieutenant wohl die gelungenste und bekannteste, der selbst- und siegesbewusste, schneidige, etwas näselnde, gut gewachsene, tadellos uniformirte, courschneidende Garde-Schwerenöther, der sein Leben zwischen Dienst und Sect verbringt und gelegentlich aus Mitgefühl für seine Gläubiger noch eine reiche Erbin angelt. Glänzender hat Schlittgen nie geoffenbart, was er kann, als in seinem Beitrag zur letzten Jubiläumsnummer der « Fliegenden »: Drei Worte, Geist, Schönheit, Geld. Ein Ball: das junge Mädchen, das Nichts hat als Geist, hat einen einzigen Mann gefunden, der sich mit ihr unterhält, die « mit Schönheit » wird von einer Gruppe alter Herren umschwärmt — und um eine nicht gerade hübsche junge Dame, die in Brillantenschrift die Weisung trägt: « Hier ist eine reiche Erbin zu vergeben », schaaren sich die jungen Herren dicht, wie die Mücken an einem Sommerabend um eine Gartenlampe. Bitter, bitter, aber wahr!

Am alten Opferaltar.
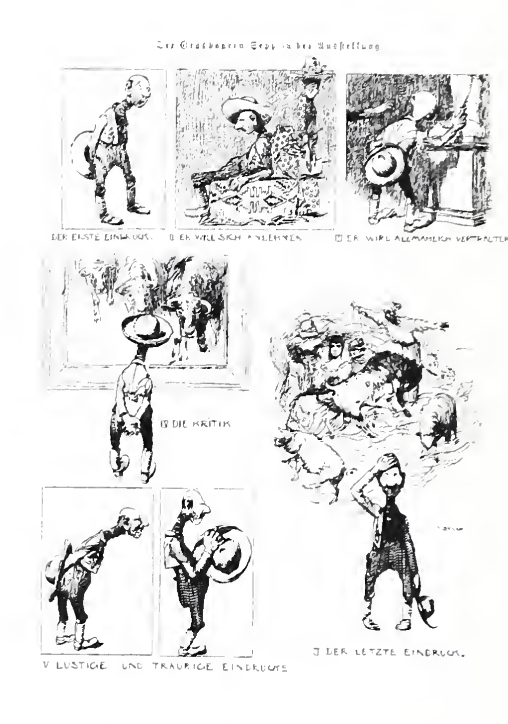


An diesem Altar hier stundenlang,
Wo einst Weihende Kränze brachten,

Sinnend verweilen in stillem Betrachten,
Lauschen auf einen fernen Gesang,
Wär's nicht ein himmlischer Müssigang?
Ganz im All der Gedanken verschwinden,
Während zum einsam nächtlichen Lauf
Ueber den Wolken, den stahlblau dunkeln,
Taucht der eisige Mond herauf,
Und die Sterne beginnen zu funkeln.

Hermann Lingg.

Auch der liebenswürdige und künstlerisch so überaus vornehme René Reinicke entnimmt seine Stoffe oft der vornehmen Gesellschaft, wenn auch nicht so ausschliesslich wie Schlittgen. Was Feinheit des Tons, Zartheit der Lichtvertheilung und malerische Duftigkeit der Technik betrifft, hat Reinicke nur in Einem einen Rivalen, in dem erst in den letzten Jahren auftauchenden Horadam, der seine Zeichnungen, d. h. Wasserfarben-Grisaillen mit wahrhaft unendlicher Liebe durchbildet. Die beiden liefern wirklich fast nur in jeder Hinsicht vollendete Kunstwerke ab, sind bei aller Realistik immer anmuthig und gefällig, und entzückende Frauenköpfchen lachen besonders oft aus René Reinicke's Bildern. Feintönig und manchmal ein wenig melancholisch sind G. Buchner's Bilder, der gerne Dorfgeschichten und poetische Dämmerstimmungen malt. P. Bauer hat in seiner correcten, scharfen Darstellungsart Manches mit Zopf gemein, neigt aber einer realistischeren, wenig sentimentalen Richtung zu.



Lange Zeit hat auch Lothar Meggendorfer (ein Münchener, geboren 1847) zu den populärsten Mitarbeitern der « Fliegenden » gehört; seine Verdienste lagen weniger auf dem Gebiete sonderlich malerischer, künstlerisch vertiefter Darstellung, als in seiner oft kindlichen Naivität und seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe für drollige Vorfälle, verwickelte Zufallscomödien und drastische Mimik. In ungezählten Bilderbüchern, deren beste bei « Braun & Schneider » erschienen, hat Meggendorfer das Talent eigentlich noch zweckmässiger geübt und sein merkwürdiges Talent zum « Bosteln », wie wir familiär sagen, brachte ihn zur Erfindung ganz allerliebster beweglicher Caricaturen: « Ziehbilderbücher ». Seit Jahr und Tag ist Meggendorfer, der selbst jetzt « humoristische Blätter » herausgibt, aus den Reihen der Mitarbeiter der « Fliegenden » verschwunden.

Und die « Lustigen » von heute! Da sind vor Allem die überaus fröhlichen, oft ausgelassenen Humoristen Emil Reinicke und A. Hengeler, zwei Künstler, die allen Dingen auf der Welt irgend eine ausgesucht komische Seite abzugewinnen wissen, die ihre Charakterisirung in übermüthigen Uebertreibungen äussern und mit



Auf der Redoute.
(Ein Zeitbild.)



Trompetenstoß. Bekanntmachung: „Ein Ehering wurde gefunden!“

unwiderstehlicher Heiterkeit den Beschauer anstecken. Beider Gebiet ist umfangreich, sie «machen Alles», Jeder freilich Etwas besonders gut. Emil Reinicke die Thiercaricaturen, in welchen er oft nahe an Oberländer's Meisterschaft herannaht, Hengeler romantische und intime Idyllen aus dem Thierleben, worin Hummeln und Feldmäuse in Menschenrollen auftreten und das Kleinleben des Waldes überhaupt mit ebensoviel Humor als naiver Poesie in's Menschliche übersetzt wird. Hengeler hat auch viele kleine Juwele von Oelbildern nach solchen Motiven geschaffen. Lustig und vielseitig wie die Beiden ist Th. Graetz, und auch er zieht die Thierwelt gern in den Bereich der Caricatur und lässt Löwen und Elefanten allerlei ergötzliche Gesichter schneiden. Eine flotte, kräftige Zeichenmanier ist ihm eigen.

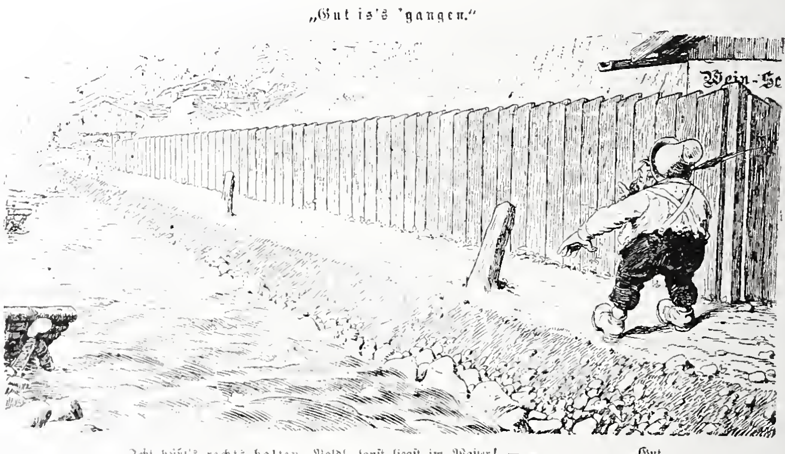
Der Wiener H. Schliessmann, der verblüffend sichere Contouren zeichnet, behandelt wie Meggendorfer mit besonderer Bevorzugung complicirte «Unglücksfälle» oder tolle Streiche in Bilderserien, meist in einfacher naturwahrer Darstellung, aber immer vergnügt und unterhaltend. Von den Jüngsten ist Th. Th. Heine zu nennen, ein sehr talentreicher junger Künstler, der sich vor der Hand viel von japanischem Stil beeinflusst zeigt, stark, aber auch geschmackvoll stilisirt, und recht groteske Einfälle hat.

Auch Eugen Kirchner ist einer der Jüngsten und in der Redaktion der «Fliegenden Blätter» verspricht man sich mit Recht viel von ihm. Eine charmante Fröhlichkeit beseelt seine breit gehaltenen, formsicheren Zeichnungen und er hat noch nicht sehr viele in die Oeffentlichkeit gebracht, aber was er brachte, hat den ungetheilten Beifall aller Derer gefunden, die was von Kunst verstehen und gerne lachen.

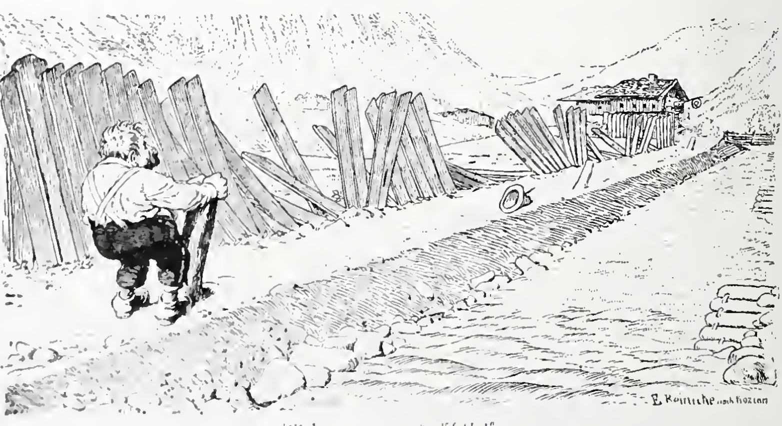
Auch Professor Otto Seitz hat mancherlei famoses Bildwerk beigesteuert und seine drastisch-komischen Caricaturen von modernen Bildern zählen wohl dem Gelungensten bei, was hier in diesem von Anfang an mit Vorliebe gepflegten Genre geboten wurde.

Und nun noch — last, not least — Hermann Vogel! Die «Fliegenden» nennen ihn mit Stolz und Freude den Ihrigen und in der That haben sie vielleicht

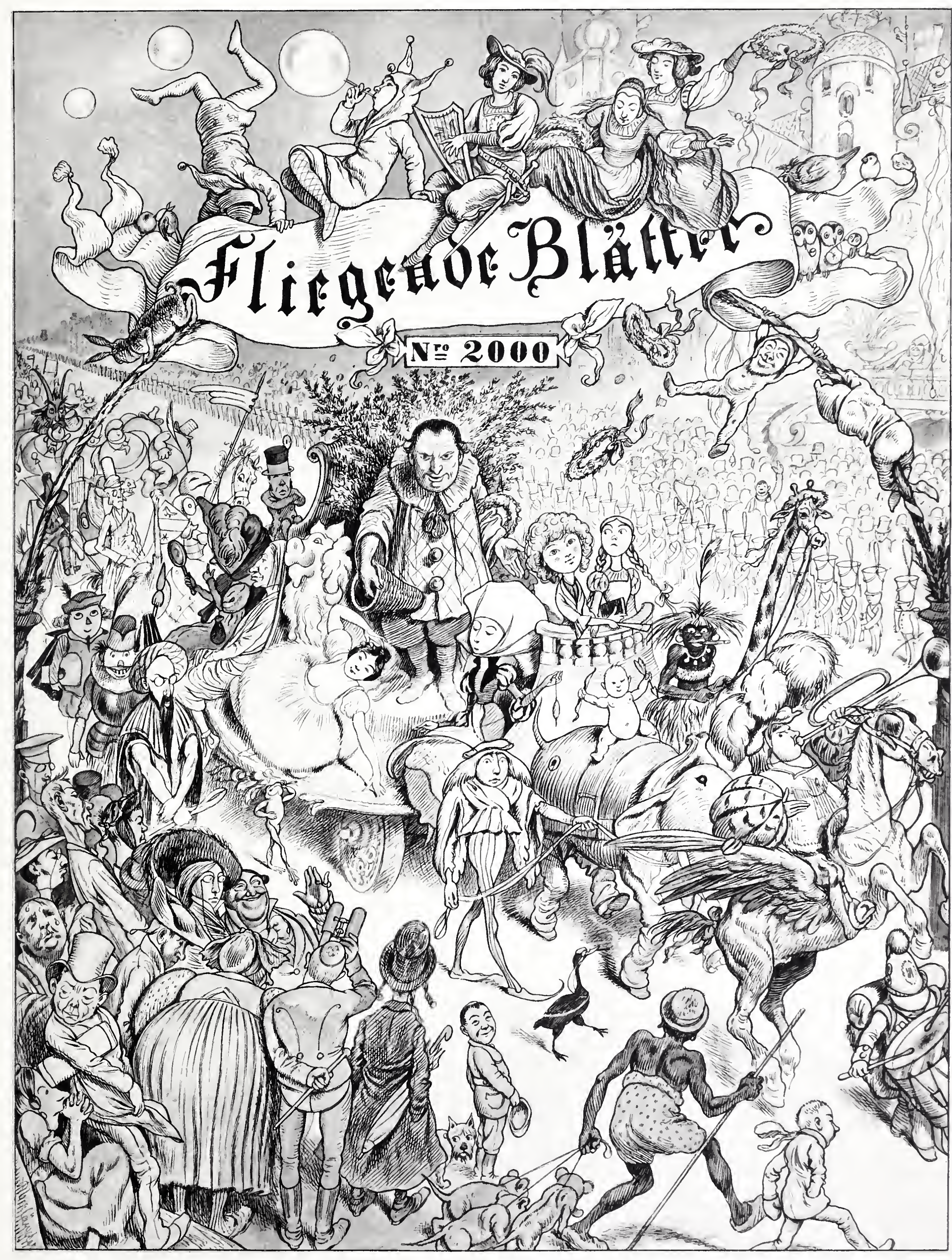
„Gut is's 'gangen.“



Jetzt heißt's rechts halten, Poldl, sonst liegst im Wasser! — . . . . . Gut



is's 'gangen — nix is g'scheh'n!“



Ad. Oberländer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Titelblatt der „Fliegende Blätter“ No. 2000.



seit langer Zeit keinen Mitarbeiter gehabt, dessen inneres Wesen dem Geiste, der diese Blätter leitet, so homogen ist, wie das seine. Er steht in seiner Kunst etwa zwischen Moritz v. Schwind und Adrian Ludwig Richter, die reiche, glänzende Phantasie, den edlen Formensinn des Ersten, mit der tiefen Gemüthsinnigkeit, den familiären anheimelnden Ton des Zweiten verbindend. Ein Gedankenmaler, ein Bilderpoet, ein fesselnder Fabulirer wie kein Zweiter. Er steht im intimsten Verkehr mit den Naturgeistern, er versteht, was die Thiere reden und was der Wald rauscht und mit diesen Sonntagskindergaben ist er ein Märchenerzähler geworden, der Alt und Jung bezaubern muss. Seine Gnomen und Elfengestalten, seine plaudernden und agirenden Thiere, seine niedlichen Kinder und gemüthlichen Alten, wie innig und sinnig spricht das uns an! Hermann Vogel hat neben feinem Gefühl für Stil ein grosses Compositionstalent und arbeitet seine Compositionen so liebevoll durch, dass auch die kleinsten landschaftlichen Details, die Pilze im Moos, die Blüthen an den Bäumen, die Farnkräuter im Waldschatten eine ganz bestimmte, wohl berechnete Rolle in seinen Bildern spielen. Auch Allegorisches weiss er mit viel Geist und Witz zu geben, wie das brillante, als Illustration dieser Chronik beigegebene Blatt über die deutsche Kunst beweist. Meist aber ist Vogel's Humor harmlos und naiv und aus der Hälfte seiner Bilder klingt das lustige Lachen des Kobolds, der eben einen Schelmenstreich verübt.

O. Seitz.

Hermann Vogel steht heute im 39. Lebensjahre. Er wurde als der Sohn eines Baumeisters in Plauen geboren, eines kunstbegabten Mannes, den ein freundlicheres Lebensschicksal vielleicht selbst zum bedeutenden Künstler gemacht hätte. So hiess es, den goldenen Boden des Handwerks bebauen. Hermann Vogel hat zuerst studirt und ward dem Beruf der Rechtsgelehrsamkeit bestimmt. 1873 kam er nach Leipzig auf die Universität, hörte hier die kunstgeschichtlichen Collegien bei Overbeck, Springer und Jordan aber lieber als Pandekten, und setzte es denn schliesslich auch durch, dass er in Dresden sich an der Akademie, endgültig einem lang gehegten Sehnen nachgebend, dem Kunststudium widmen durfte. Die Akademie gewährte ihm aber bald wenig Befriedigung — ein Satz, den man wohl in alle Biographien wahrer Künstler einfügen kann, deren Talent jemals auf einer Akademie in spanischen Stiefeln einexercirt wurde. Vogel's reiche Phantasie drängte zu eigenem Schaffen und der Einzige unter den akademischen Lehrern Dresdens, zu dem den jungen Maler geistesverwandtes Streben zog, hatte ein Jahr vorher sein Lehramt niedergelegt — Ludwig Richter.

In die reizlose Kälte des Antikensaals verbannt, wäre des jungen Malers Talent unter Vorurtheilen und Gypsfiguren verdorben — da verschaffte ihm ein Freund von dem Leipziger Verleger Otto Spamer den Auftrag, W. Wägner's «Nordisch-germanische Heldensagen», ein bekanntes Werk für die heranwachsende Jugend, mit zahlreichen Illustrationen zu versehen. Vogel verliess die Akademie, der junge Zeichner ward bekannt und begehrt, die Aufträge häuften sich. Den feinen, innerlichen Künstler

Rücksichtsvoll!



„Du magst sagen, was D' willst — der Bismarck ist und bleibt der g'scheidt'ste Mann in diesem Jahrhundert!" — „Net so laut, Großbauer! Hinter uns sitzt der Bürgermeister — daß der's am End' übelnimmt!"



von heute erkennt man freilich in den Illustrationen zur Nibelungensage und zu «Gudrun» noch nicht, aber Hermann Vogel's ausserordentliches Compositionstalent ist in jenen Arbeiten schon deutlich erkennbar. Frohnarbeit war's freilich, doch es folgte wenigstens ein Auftrag dem andern. 1876 machte Vogel, wie er selbst launig erzählt, in Berlin bei A. v. Werner den schwachen Versuch, wieder einen Lehrer zu gewinnen, kehrte aber erleichterten Herzens um, als er den Künstler nicht zu Hause traf. 1877 sah er Italien. In der handwerksmässigen Produktion, die Vogel um's Brod betrieb, fühlte er seine künstlerische Energie nach und nach bedenklich sinken und sein Talent wäre wohl stark verflaut, wenn nicht wie durch einen Zufall namhafte Künstler, wie Thumann, Woldemar Friedrich, Einsicht in seine Mappen bekommen, und ihn zu neuem, fruchtbarerem Schaffen ermuthigt hätten. Er fing an wieder fleissig nach der Natur zu arbeiten, und so kam er schliesslich über alles Dilettantische hinaus und ward das, was er nun ist, ein echter Künstler. Hermann Vogel ist Junggeselle geblieben. In einem idyllisch gelegenen Häuschen, das er sich in Loschwitz bei Dresden gebaut, lebt er, den die «Fliegenden» erst seit einigen Jahren für sich gewonnen haben, eine Art von weltscheuem Einsiedlerleben und ist wohl der einzige Mitarbeiter des Blattes, welchen die Herren Braun & Schneider noch niemals von Angesicht zu Angesicht sahen. In Bälde wird ein Werk in der Oeffentlichkeit erscheinen, das Hermann Vogel's Namen in glänzender Weise der Nachwelt erhalten dürfte. Er hat eine Prachtausgabe der Gebrüder Grimm'schen Märchen für Braun & Schneider illustrirt, das vielleicht das überhaupt schönste und kostbarste Märchenbuch darstellen dürfte, das je gedruckt worden ist. Das von Gustav Doré ist dabei nicht vergessen. Vogel's zahlreiche Zeichnungen zu diesen schönen Volksmären kann man nicht mehr Illustrationen nennen, es sind congeniale Nachdichtungen von einer Poesie und Anmuth, die noch kein Anderer in diesem Genre übertraf. Jede Vignette, jedes Bild spiegelt des Künstlers reiches Gemüth in wunderbarer Weise wieder und Hermann Vogel, den die Aufgabe, welche ihm geworden, ausserordentlich erfreut hat, wird wohl selbst das Buch als die Krönung seines Lebenswerkes betrachten. Damit sei freilich nicht gesagt, dass dieser begnadete Künstler, dessen Arbeiten von Blatt zu Blatt innerlicher und werthvoller werden, uns nicht noch manche freudige Ueberraschung sollte vorbehalten haben.

Aus dem Thierleben



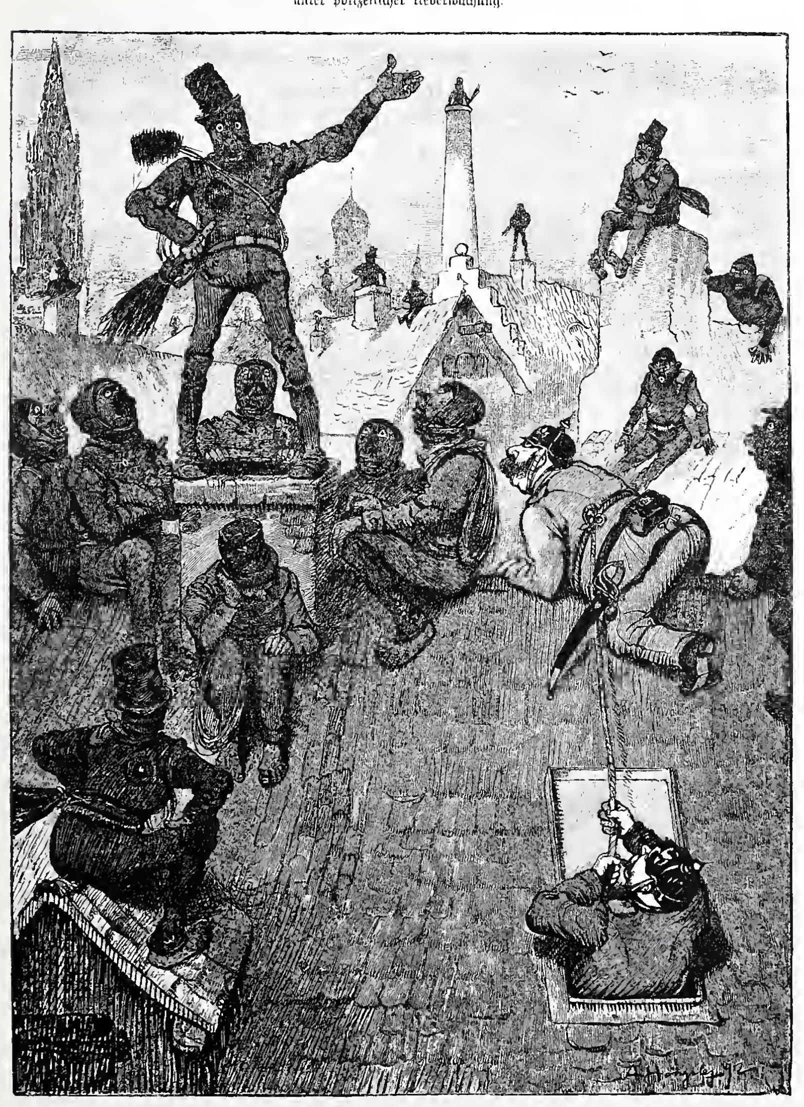
Treibjagd

Wie die «Fliegenden» in ihrem Bilderschmuck die Entwicklung der deutschen Zeichenkunst seit einem halben Jahrhundert darstellen, so illustriren sie auch die Geschichte der Holzschneidekunst in dieser Epoche. Nur ein kleiner Theil des Publikums mag eine Ahnung haben, welchen enormen Aufwand von Kunst, von Zeit und Mitteln gerade dieser Theil des redaktionellen Betriebes beansprucht, wie lange es dauert, bis der Drucker das fertig stellen kann, was der Zeichner entworfen hat. Und wie viel missglückt! In den Schränken der Redaktion lagen zwischen drei- und viertausend Holzstöcke, die nie verwendet wurden — das mag einen Begrift geben von der Zahl derer, die wirklich zur Verwendung kamen. Anfangs — und noch lange, lange Jahre wurde in kräftiger Strichmanier gezeichnet und demgemäss in Holz geschnitten und gleich in den ersten Jahren des Bestehens des Braun & Schneider'schen Verlags kam die xylographische Kunst zu hoher Blüthe. Die Facsimileschnitte nach Kaspar Braun, nach Schwind, nach Lichtenheld's oft sehr malerisch und stimmungsvoll gehaltenen Zeichnungen, nach Busch und Anderen, legen davon Zeugniss ab. Hervorragende Holzschneider waren: Hans Rehle, Bernhard Götz, Franz Kreuzer, Nikol. Knilling, Christian Ruepprecht, Jos. Blanz, Joh. Schwarz, August Meyer, Max Diemer, Karl Hauer, Jakob Gehrig, Theodor Knesing, Jos. Knilling, Ludwig Ruepprecht, Richard Klepsch, H. Scheidner, Moritz Wittig, W. Hecht, Paul Theuerkorn, Wilhelm Maisch, Lindemann, Häusler, E. Schempp. Diese Künstler waren zum Theil im xylographischen Atelier von Braun & Dessauer, dann in der Werkstatt von Braun & Schneider und zum kleinen Theil ausserhalb des Ateliers thätig. Heute betreibt meines Wissens die Firma keine eigentliche xylographische Anstalt mehr.

Ein Knallprotz comme il faut



Eine Kaminkehrer-Versammlung
unter polizeilicher Ueberwachung.



Der ersten Blüthe der Holzschneidekunst, die selbstverständlich über den Rahmen der «Fliegenden», der «Bilderbogen» und ähnlicher Verlagswerke hinaus der deutschen Kunst ihre Früchte trug, folgte in den sechziger Jahren ein merklicher Verfall und wir sehen da manches Kunstwerk des Zeichners vom Xylographen bedenklich zugerichtet. Aber eine neue Blüthe erstand der edlen Kunst, die sich an immer schwereren Aufgaben übte, die heute für diese ihre Aufgaben kaum mehr eine Grenze ihres Vermögens kennt. Die Zeichner überbieten sich in immer subtileren, immer zarten, farbig getönten Vorbildern und die Xylographen halten Schritt. Die feine Holzschnittmanier, welcher der Künstler nicht mehr die Strichstärken und Strichlagen, sondern in weich und breit gehaltenen Grisaillen nur mehr die Tonwerthe vorschreibt, hat sich zu einer Feinheit, einem Raffinement entwickelt, die für sich

allein schon des Kenners ganzes Entzücken bilden. Das ist nicht mehr in das kernige Buchsbaumholz geschnitten, das ist nur mehr geritzt und es gehört schon ein scharfes Auge, meist aber die Loupe dazu, um auf dem Holzstock die feinsten Unterschiede von Erhöhungen und Vertiefungen noch zu unterscheiden. Die Zufälligkeiten, welche bei der Pinselführung des aquarellirten Vorbilds entstanden, die Eigenart des Bleistiftstriches, das zarteste hingehauchte Tönlein in Luft und Wolken werden von den Meistern des Tonschnitts heute wiedergegeben, jeder Eigenart des Künstlers wird Rechnung getragen und doch bleibt der Vortrag des Xylographen fein und leicht. Das Beste, was in den «Fliegenden» an Holzschneidekunst zu sehen ist, darf man dem Besten, was französische und amerikanische Holzschneider leisten, heute mindestens ebenbürtig schätzen. Unter den ersten Künstlern des Tonschnitts sind gegenwärtig zu nennen die beiden Schlumprecht, Konr. Strobel, O. Kresse. Auch von den früher genannten Xylographen arbeiten viele auch zur Zeit noch für die «Fliegenden». Manches Bild braucht Wochen, bis es vollendet ist und die kostbarsten Holzschnitte werden mit 3—400 Mark bezahlt. In der Herstellung der Holzschnitte hat sich im Laufe der Zeit manche Veränderung ergeben. Früher mussten die Künstler direkt auf den Holzstock zeichnen — und zwar natürlich Alles «verkehrt», so, dass «rechte Hand, linke Hand, Beides vertauscht» war — seit geraumer Zeit hilft die Photographie über diese leidige Verpflichtung weg. Früher wurden die Bilder der «Fliegenden» direkt vom Holzstock gedruckt, seit Mai 1885 werden allgemein Galvanos zum Drucke angewendet, eine Nothwendigkeit, die sich aus der ungeheuer wachsenden Auflage der «Fliegenden» ergab. Die Galvanos stellt die E. Mühlthaler'sche k. Hof-Buch- und Kunstdruckerei in München her, die auch den Druck der «Fliegenden Blätter» — wie der «Kunst unserer Zeit» — seit Jahren besorgt. Nebenbei gesagt, beansprucht der Druck jeder Nummer acht volle Tage, denn mit der Blitzzuggeschwindigkeit, mit welcher unsere Tageszeitungen durch die Presse fliegen, kann ein solches Blatt nicht gedruckt werden. In letzterer Zeit werden Autotypie und einfache Zinkographie für geeignete Vorbilder bei den «Fliegenden Blättern» häufig angewandt und die ausserordentlich vorgeschrittene Entwicklung der photochemischen Techniken lässt diese Verfahren auch die Wirkung künstlerischer Reproduktionsarten beinahe erreichen. Aber das Hauptvervielfältigungsmittel unseres Blattes bleibt doch das edelste und schönste, das es für solche Zwecke überhaupt gibt, der Holzschnitt, des

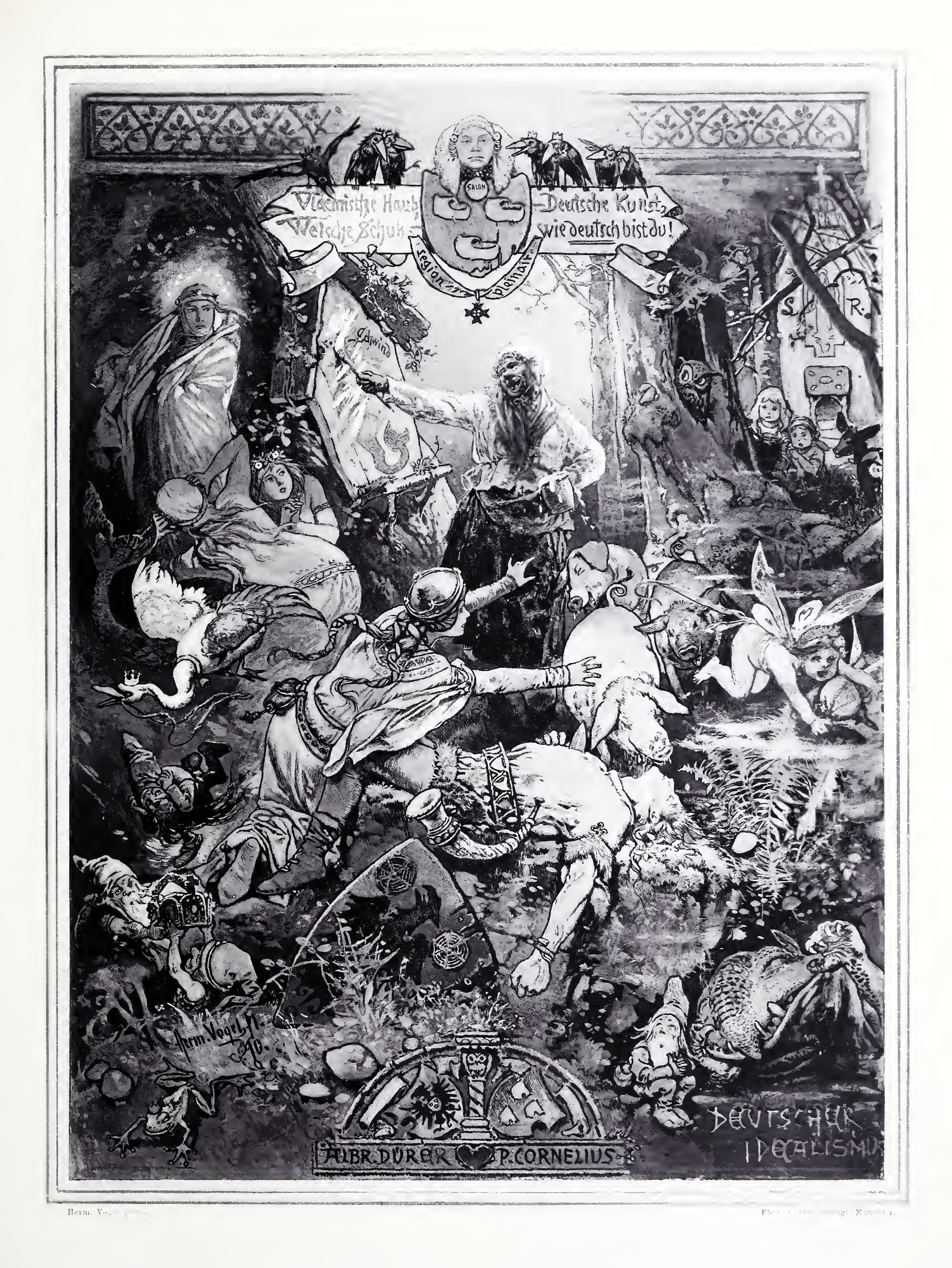




Am Neujahrsmorgen.

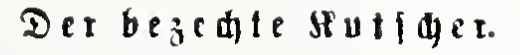


„Darf ich um Feuer bitten?!“



Stossseufzer eines deutschen Malers.





Der bezechte Kutscher.



„Teufel, Sie fahren ja fortwährend im Zick=Zack!" – „Was will ma' machen, Euer Gnaden, wenn's Einen bald rechts, bald links reißt und ma' nix zum Anhalten hat als die Zügel!"

alten Dürer's markige urdeutsche Kunst, die charaktervollste, ehrlichste von allen graphischen Techniken, die leider freilich heutzutage von den meisten illustrirten Wochenzeitungen der unseligen, Alles überstürzenden Aktualität zu Liebe oft schmählich missbraucht wird. Holzschneiden ist eine ernste, innerliche, beschauliche Kunst, ein Ding, das Liebe braucht und Zeit. Was «bis vorgestern» fertig werden muss, für das sind im Grunde die Buchsbaumplatten zu gut. — —

Wie jede Richtung deutscher Kunst unter den Zeichnern der «Fliegenden» vertreten war und ist, so waren die Blätter von jeher auch ein Tummelplatz für die deutschen Poeten und ihre Bedeutung in diesem Sinne darf wahrhaftig nicht unterschätzt werden. Von den Einsendern jener hunderttausende von launigen Einfällen, aus welchen sich die Nummern in der Hauptsache seit 50 Jahren zusammensetzen, weiss die Chronik nichts zu berichten, als das, dass thatsächlich ganz Deutschland hier mitgearbeitet hat und dass das Lustigste von Erdachtem und Erlebtem stets seinen Weg zunächst nach

Späte Erkenntniß.



Professor der Botanik (nachdenkend): „Binsen? Kuhblumen? Vergißmeinnicht? Sollte ich etwa in einen — Sumpf gerathen sein?!"

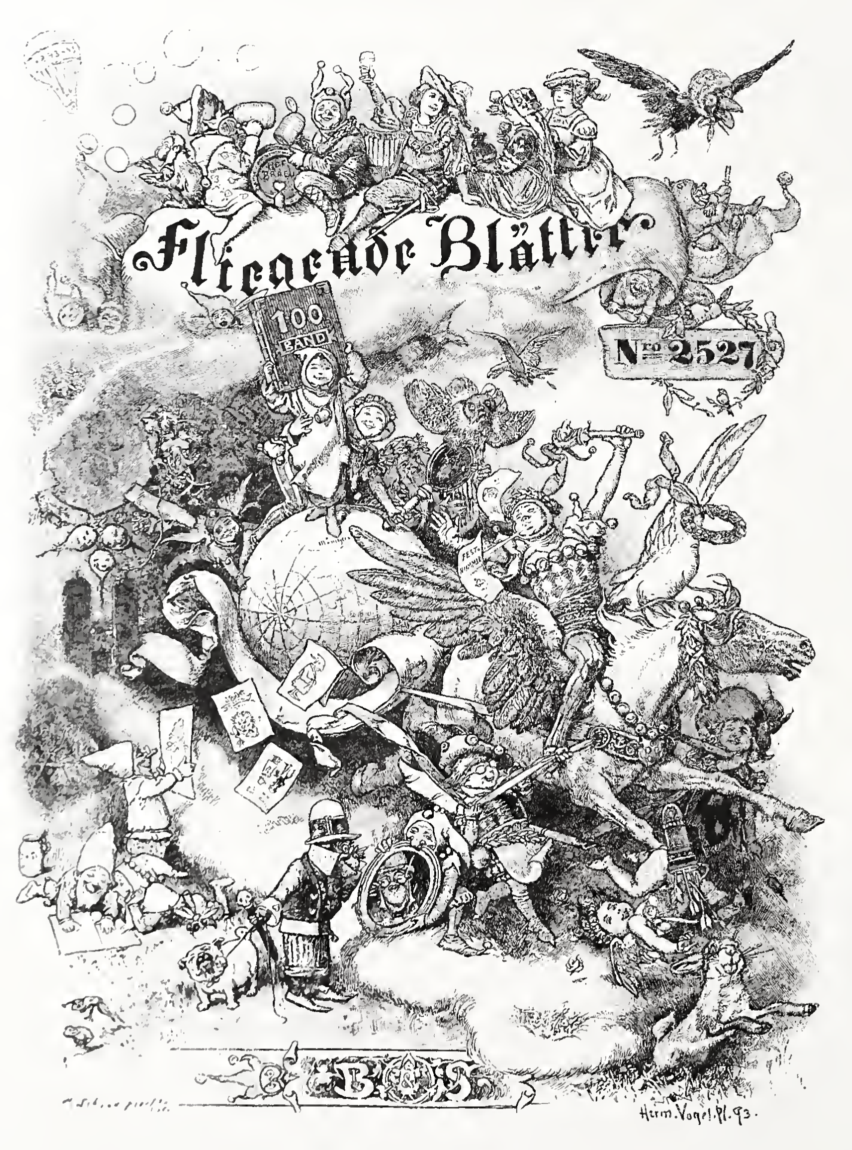
der Redaktion der «Fliegenden Blätter» findet. Sie haben ihre Mitarbeiter in jedem Stand, in jedem Alter und Geschlecht; der beste Mitarbeiter freilich bleibt die Wirklichkeit und das Tollste und Lustigste, was die fröhliche Chronik verzeichnet, ist sicher in Wahrheit vorgekommen. Zwischen diesen bunten Blüthen des Tageshumors finden wir aber auch zahllose Juwele von unvergänglichem literarischem Werth eingestreut und neben den namenlosen Mitarbeitern, die der Zufall brachte, haben die «Fliegenden Blätter» auch nicht wenige zu verzeichnen, deren Namen Sterne erster Grösse am deutschen Poetenhimmel darstellen. Wie viele viele frohe Lieder, die heute in aller frohen Burschen Munde



Der Herr Kraftmeier hat's leicht. Wenn er bei Regenwetter seinen Schirm vergessen hat, leiht er sich in seinem Stamm-Cafehaus einen Marmortisch und benützt denselben als Regenschirm.

sind, haben zuerst hier gestanden! Das halbe Lahrer Commersbuch — nebenbei gesagt, ein Prachtbuch, das jeder Deutsche in seine Bücherei stellen und zur Hand nehmen sollte, so oft ihm Alltagssorgen die Stirne kraus ziehen — ist in den «Fliegenden Blättern» beheimathet. Viktor v. Scheffel und der schon genannte Ludwig Eichrodt haben ihr Bestes und Feuchtfröhlichstes hier zuerst niedergelegt. Von Scheffel sind da die Prähistorischen Balladen, die Rodensteiner Lieder und was sonst noch zu den Glanznummern des «Gaudeamus» zählt; Eichrodt hat ausser seinen köstlichen Biedermaieriaden die originellen Strophen der «Wanderlust», den Bruder Straubinger, das Menschenlied und noch so vieles Andere beigesteuert. In der

ersten, stürmischen Zeit finden wir von leidenschaftlicher Freiheitsliebe durchbrauste Zeitgedichte von Joh. Bapt. Vogl, von Otto v. Reichert, von Freimund Raimar, (Rückerts bekanntes Pseudonym) und Anderen. Zu den alleredelsten Perlen novellistischer Art gehören Franz Trautmann's alterthümelnde Geschichten, die so traulich und heimelig sich lasen und so weit weg waren von der Butzenscheibenromantik späterer «stilvoller Erzähler». Wie hat Trautmann jeden Winkel des malerischen alten München mit behaglichen und drolligen, immer aber echten und warmblutigen Figuren zu beleben gewusst, wie hat er uns die Gestalten lang vergangener Fürstengeschlechter und grosser schlichter Menschen aus alter Vorzeit so seltsam nahe gebracht und mit uns vertraut werden lassen! Von einer prächtigen Publikation des Verlages, «Hauschronik», deren bester Mitarbeiter Trautmann war und die ganz von seinem Geiste getragen ist, existirt leider nur ein Band und der ist noch dazu im Buchhandel längst vergriffen. Die Graf'schen Reisebriefe, die lange Jahre zu den begehrtesten Gaben der «Fliegenden Blätter» gehorten, wie auch eine Reihe gar köstlicher Judengeschichten, vom «verhexten Hut», «Hosen und Tornister» u. A. haben Brendel zum Verfasser. Hier sei eingeschaltet, dass die zahlreichen und oft sehr guten jüdischen Witze und Anekdoten in den «Fliegenden Blättern» fast durchgangig von Juden stammen, also nicht etwa vom Rassenhass diktirt sind. Die Einsender denken sich wohl: «Wer sich nicht selbst zum Besten halten kann, der ist gewiss nicht von den Besten».



Auch der geniale Erzähler Fr. Gerstäcker zählt den berühmtesten Prosa-Mitarbeitern der «Fliegenden Blätter» bei, dann Emile Maria Vacano, der Kunstreiter und Dichter, Ludwig Steub hat die Fabel seines reizenden Lustspiels «Das Seefräulein» zuerst als Novelle hier erzählt, Hackländer eine seiner ergreifendsten kürzeren Erzählungen «Zwei Nächte» ebenfalls hier veröffentlicht. Ueberhaupt haben Noveletten und Novellen in den «Fliegenden Blättern» früher eine grosse Rolle gespielt und sind sehr, sehr gern gelesen worden. Phantastische Märchen, lehrreiche Parabeln in Erzählungsform und meist in orientalischem Gewande kamen dazwischen.

Und welche Menge an Namen hervorragender Lyriker finden wir vertreten! Da ist Vieles auf Hochdeutsch, auf Oberbayerisch und Pfälzisch — auch Prosa — von Franz von Kobell, dem liebenswürdigen und kerngesunden Dichter-Gelehrten, der das edle Waidwerk, die Menschen, die Berge und den «Schampus» so lieb hatte, da sind Carl Stieler's schwungvolle Chiemseelieder und launige Genrebildchen aus den Bergen. Fr. Th. Vischer, der immer ein wahrer Freund der «Fliegenden» gewesen ist, und sie immer gern wieder auf's politische Gebiet hinüber gedrängt hätte, C. Schultes, der Dichter der «Landsknechtlieder», Emanuel Geibel, Oskar v. Redwitz, L. Schücking, C. Herloss-



René Reinicke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Picknick im Walde.



Drei Worte.



Geist.

sohn, R. Reinick, A. Kopisch, H. Dewils, J. Kerner, Ludwig Pfau, Martin Schleich, Fr. Hornfeck, L. Kalisch waren vertreten. Wir finden von Hermann Lingg edelschöne Poesien, von Martin Greif, von Wilh. Hertz, von Friedrich Bodenstedt und Felix Dahn; dann H. Seidel, Edwin Bormann, Emil Peschkau, der «harmlose Plauderer» von Völderndorff, Sacher Masoch, Dr. Märzroth, August Silberstein, Ludwig Hevesi, Ludwig Fulda, Theob. Gross, F. Brentano, M. Barak, Moritz Jokai, P. K. Rosegger, Ernst Eckstein (« Der Besuch im Karzer»), Schmidt-Cabanis! Eine Specialität der «Fliegenden Blätter» ist die oft in prickelnd geistreicher Form gebotene Sprücheweisheit der «Gedankensplitter». Crassus



Schönheit.

(d. h. Krassberger) und Roderich gehören zu den bedeutendsten Mitarbeitern dieser Sparte! Einer der Allergetreuesten des Hauses, durch ungezählte Beiträge in den «Fliegenden», durch liebenswürdige Kinderschriften und eine Reihe von andern Büchern, durch seine Ausstellungsschnaderhüpfeln und seine Schnaderhüpfeln über die «Nibelungentrilogie» bekannt, ist Franz Bonn, der auch häufig unter dem Scherznamen v. Miris (von mir is') auftritt. Er zählt wie Ed. Ille zur Redaktion selbst.

Vieles, was zuerst die «Fliegenden Blätter» brachten, hat der Verlag von «Braun & Schneider» wieder zu



Geld.

werthvollen Sonderausgaben vereinigt, so die militärischen Scherze in «General Rockschössel's Erinnerungen» und «Im Frieden», die lustigen Balladen und Romanzen, bekanntlich auch eine Specialität der «Fliegenden» in «Hagebutten», Haider's Zeichnungen in «Die Jagd in Bildern», L. v. Nagel's Bilder im «Nagel-Album», das Juristische im «Vademecum für lustige und traurige Juristen», dann kamen «Lustige Jagd», «Lustiger Sport», «In der Sommerfrische», «Novellen-Pastete», «Unsere Frauen», «Jocusus hebricosus», ein medizinisches Vademecum und noch vieles Andere. Noch würden die



„Ist die gnädige Frau nicht zu Hause?"
„... Je länger ich Sie anschaue, desto weniger ist sie zu Hause!"

100 Bände, von denen wir reden, für Dutzende von solchen Extraausgaben in Wort und Bild werthvollen Stoff bieten.

Der redaktionelle Betrieb der «Fliegenden Blätter» ist von überraschender, wahrhaft patriarchalischer Einfachheit. Die Post bringt einen riesenhaften Einlauf täglich, von Witzen und Erzählungen, von Gedichten und Anderem, was von den Verfertigern als der «Fliegenden» würdig erachtet wurde. Manche schicken ganze Stösse von Witzen zugleich, Viele benützen auch in bewundernswerther Unverfrorenheit die Blätter selbst wieder als Fundgrube für ihre «Einfälle». Ja es ist auch schon vorgekommen, dass besonders Schlaue als Zeichnungen Pausen von Bildern der — «Fliegenden» anboten. Dass bei den Einsendungen das Schlechte zum Guten ungefähr in dem Verhältniss steht, wie im Krieg die Kugeln, welche treffen, zu denen, die in's Blaue fliegen, kann man sich denken. Der Schöpfungstrieb ist bei den Unberufenen von jeher am Stärksten gewesen, davon kann Jeder, der je auch nur in der kleinsten Redaktion gesessen, sein Liedchen singen. Der ganze Einlauf nun circulirt zunächst bei einer kleinen Zahl von Intimen des Hauses, die über tauglich und untauglich ihr Votum abgeben. Das so Gesichtete wird in der Redaktionsstube selbst, in der nur die Herren Kaspar Braun jun., Julius Schneider und dessen Bruder Hermann Schneider thätig sind, weiter verarbeitet, oder zu literarischer Verarbeitung an Mitarbeiter hinausgegeben. Die Illustratoren werden je nach der Art der Aufgabe aus dem künstlerischen Generalstab der Blätter ausgewählt, und wenn diese ihre Arbeiten abgeliefert haben, wieder die Holzschneider bestimmt. Das Zusammenstellen jeder Nummer erfordert mehrtägige Arbeit und sorgsamste Ueberlegung, und ein paar Wochen, bevor sie erscheint, muss die Nummer auch schon gedruckt sein. Bekanntlich erscheinen die «Fliegenden» an allen Plätzen Europa's annähernd gleichzeitig, in Amerika acht Tage später.

Im Gründungsjahr 1844 betrug die Abonnentenzahl der «Fliegenden» schon an 2000; 1846: 17,000; 1856 war die Zahl der Abonnenten wieder auf 7—8000 zurückgegangen — die «politische Epoche» der «Fliegenden Blätter» — 1873 auf 20,000 gekommen, 1882 auf 42,000, 1889 auf 80,000, 1893 zur Jubiläumszeit auf 95,000. Die Packete der Jubiläumsnummer, die nach Leipzig gingen für den Buchhandel, brachten zwei Pferde nicht aus dem Verlagsgebäude heraus, man musste zwei weitere dazuspannen. — —

So blüht denn heute das Werk, zu dem deutscher Geist, deutsches Gemüth und deutsche Kunst vor fünfzig Jahren den Grund gelegt haben, so frisch und reich wie kein ähnliches Unternehmen in weitem Umkreis, die Freundschaft der ganzen gebildeten Welt begleitet es, in Palast und Mansarden ist es gekannt und willkommen! Mögen die «Fliegenden Blätter« sich so weiter entwickeln bis zu ihrer Säkularfeier und darüber hinaus! So lange der gute Geist von 1844 in dem Hause wohnt hinter dem Schillerdenkmal am alten Dultplatz zu München, kann's nicht fehlen. Und der gute Geist von 1844 wird dort gar treu und wohl gepflegt — und wird seine Getreuen auch weiter führen zu immer schöneren Siegen, und ihre Botschaft in immer fernere Winkel der Erde tragen, «denn der Humor ist wunderthätig!»



K. Braun.

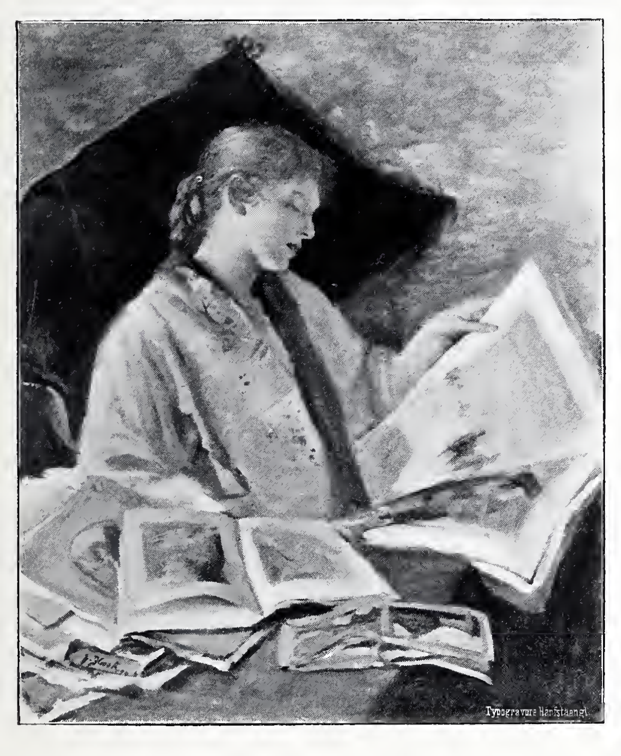


DIE

Frühjahrs-Ausstellung der Münchener „Secession“

VON

F. FABRICIUS.



Josef Block. Siesta.

Der Kampf zwischen Alten und Jungen, der zur Zeit in den Centren jedes kunstübenden Landes sich abspielt, hat hier wie überall manches Unerfreuliche gezeitigt, viel unverständigen Hass, viel zwecklose Erbitterung, viel ziellose Uebertreibungen. Aber menschlich und Demjenigen, der das Treiben ein wenig in zuwartender Ruhe anzusehen vermag, verständlich und entschuldbar sind diese trüben Erscheinungen gewiss. Es ist menschlich, dass Diejenigen, die sich eines ehrlich und mühevoll erkämpften Ruhmes seit Langem freuen, der stürmischen Jugend nicht kampflos Platz machen, wenn sie das Erworbene vertheidigen auf jede Weise. Menschlich ist es aber auch, wenn die Anderen, welche die Kraft der Jugend im Arme und ihre Zuversicht im Herzen fühlen, welche vorwärts wollen, weil die Empfindung des Stillstehens jeder jungen Kraft unerträglich ist, auf das Recht des Lebendigen pochen und Raum verlangen, Licht und Luft für neue Gedanken und neue Formen. Im Wechsel dauert Alles, auch die Kunst, und ein Blick in die Vergangenheit lehrt, dass die Uebergangsperioden zwischen zwei bedeutsamen Zeitabschnitten im Kunstleben immer auch Perioden erbitterter Kämpfe gewesen sind. Man soll darum Keinen schelten, der im Kampfe steht, so lange er ehrlich ficht. Die Kunst ist ja ausserdem nicht nur eine himmlische Sendung, sondern für die überwiegende Mehrzahl zu gleicher Zeit auch ein recht irdisches Handwerk, und die Nothwendigkeit zu leben, kann wohl ein geistreicher Schuldenmacher seinem Schneider bestreiten, aber kein moderner Mensch seinem arbeitenden Mitmenschen. So geht mit dem Kampf um das Ideal der Kampf um den Markt Hand in Hand und aus dem letzteren Theil des Kampfes — sagen wir der erstere Theil repräsentirt die Liebe, der zweite den Hunger, die Beiden regieren ja bekanntlich zusammen die Welt — ergeben sich schliesslich die Unerfreulichkeiten, von denen wir sprechen.

Aber auch sein Erfreuliches hat der Kampf, wie jeder frische, fröhliche Krieg. Kräfte und Meinungen befestigen sich in ihm, ein Wagemuth und ein Selbstvertrauen wird wach im Einzelnen, das Keiner empfindet in den ruhigen, behaglichen Stagnationsperioden, die dem Verfall voranzugehen pflegen, die Phrasen verlieren ihren Werth, die That ist Alles und dem Thatkräftigen gehört zum Ende die Welt.

In München, dem nunmehr wohl unbestrittenen Kunstvorort Deutschlands, die übrigen nicht reichsdeutschen Länder gleichen Stammes mit inbegriffen, ist nie so viel, nie so rege und nie so intensiv gearbeitet worden, wie jetzt. Die Einen ringen darum, ihren altbegründeten Ruhm zu bewahren, die Jungen mühen sich, sich Geltung zu verschaffen, und da unser Jahrzehnt im Zeichen der unermüdlichen Arbeit steht, ist's auch die Arbeit allein, die Geltung hat und alles langmähnige Kunstmalerthum, alle wohldrapirte Bummelei in Plüschhut und Carbonarimantel, alle Biertischgenialität und aller Kostümfestraphaelismus sind ausser Kurs gerathen. «Schaffen und Können» lautet die Parole für die neue Epoche der deutschen Kunst und mich dünkt, die Parole ist sehr gesund. Sie ist der Wahlspruch unserer ganzen Zeit. Auf allen Gebieten, in allen Winkeln des modernen Lebens gilt der, geradeheraus gesagt, als ein Lump, der nichts thut und nichts kann.

Der «Verein bildender Künstler Münchens» oder, wie sein kürzerer aber nicht minder zungenbrecherischer Name lautet, die «Secession», hat am 15. März im eigenen Ausstellungsbau an der Prinzregentenstrasse eine verhältnissmässig kleine Ausstellung eröffnet, die so recht ausschliesslich eine Ausstellung der künstlerischen Arbeit ist. Die Jury war ziemlich streng, alle Waare war von vornherein verpönt und weil die Sache noch dazu lange vor der «Saison» arrangirt wurde, so war die Aussicht auf einen allzu grossen Zulauf des Publikums auch nicht sehr gross. Aber trotz der Eiseskälte, welche die unfreundliche Märzwitterung in der ersten Zeit in die Ausstellungsräume trug, waren diese gleich von Anfang an weit über das Erwarten der Veranstalter gut besucht und die Besucher wurden warm und obwohl zunächst kein Sonnenstrahl auf die Oberlichte der Säle herabfiel, ging doch ein frühlingsheller Sonnenschein von den Bildern an den Wänden aus. Es wird noch geraume Zeit vergehen, bis das, was an dieser Ausstellung so ganz besonders erquicklich ist, von aller Welt verstanden und anerkannt wird. Aber die Gemeinde derer, welche im Stande ist, die Marke des rein Kunstlerischen im Kunstwerk zu erkennen, welche sich mehr über das «Wie?» als das «Was?» freut, welche den Individualitäten ihr Recht lässt, ist doch schon gross genug, um auch einer solchen Ausstellung ihr festes Publikum zu sichern. Die Erziehung der Laienwelt zum Kunstverständniss ist bei uns freilich noch nicht so weit, wie z. B. in Frankreich, wo jeder «Epicier» die ersten Kunstgrössen seines Landes und zwar nicht blos die Professoren, sondern auch die Neuen, mit Namen kennt und auf sie stolz ist, oder wie in England, wo der Arbeiter nach Feierabend in den elektrisch beleuchteten Sälen seiner Museen Erholung und Zerstreuung sucht. Aber dem sehen wir doch auch jetzt schon mit Zuversicht entgegen, dass bald wenigstens der Gebildete in Kunstausstellungen nicht mehr von jeder fremdartigen Erscheinung mit Spott und Hohn sich wendet, sondern sich erst fragen wird, was der Künstler gewollt hat, dass er weiss, erst aus dem Vergleich zwischen Wollen und Erreichen, sei ein Urtheil zu fällen, was der Mann werth ist und sein Werk. Und ist das erst zur allgemeinen Wissenschaft geworden, dann wird man auch aufhören, die grundsätzlich zu verkennen und zu verfolgen, die an der Schwelle einer neuen Kunstepoche stehen oder wenigstens ehrlich daran glauben, dass ihnen die Mission ward, den Weg über diese Schwelle zu erschliessen.

Etliche 270 Oelgemälde, 40 Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen und ein halb Dutzend plastische Werke machen die Frühjahrsausstellung der Secession aus — nebenbei gesagt, es würde genügen, im Katalog Plastik, Malerei und Schwarzweiss zu trennen und nicht die Malerei nach dem verwendeten Material wieder in Unterabtheilungen zu scheiden. Es hängen ja auch an den Wänden Aquarelle, Pastelle und Oelbilder einträchtiglich durcheinander und die Verschiedenheit der Malmittel spielt eine sehr nebensächliche Rolle. Stuck's in neuer Wasserfarbentechnik ausgeführte Arbeiten gelten ja doch



Max Gaisser. Interieur.

auch hier für Oelgemälde, weil sie wie Oelmalereien aussehen. Diese etwas veraltete Eintheilung machen übrigens alle Ausstellungen der Welt.

Grosse Sensationsbilder, Sachen die stofflich oder durch starke Kühnheit der Ausführung den Besucher frappiren, enthält die in Rede stehende Ausstellung nicht. Ihr Gebiet ist die Intimität, die nicht immer in mühsamen Geduldproben sich offenbart, sondern darin, dass der Künstler wirklich das schafft und so schafft, was er und wie er es aus seiner innersten Ueberzeugung und Veranlagung herausschaffen muss. Intim kann eine mit zwanzig Pinselstrichen hergestellte Studie sein und die grosse Mehrzahl der Spitzpinseleien, auf welchen der «Kenner» mit dem Binocle verzückt Strumpfmaschen und Fliegenbeine zählt, sind's nicht. So finden wir in unserer Ausstellung sehr viel Intimes, sehr viel Persönliches, sehr viel von dem, was die Seele seines Schöpfers unserm Blicke eröffnet, unter den Landschaften, und wenn ein Skeptiker heute höhnisch fragen sollte: «Was habt ihr eigentlich erreicht mit Euren Neuerungen und Eurem Geschrei?», so weisen wir getrost mit dem Finger auf dieses Gebiet. Da ist viel erreicht, da trägt die gethane Arbeit schon prächtige Früchte — und da können wir den Kampf aufnehmen mit dem Ausland. Aber auch das «figürliche Genre» — ist durch manches feine Stück vertreten und die Wahl des Anfangs wird dem Chronisten schwer gemacht.

Einen grossen Erfolg hat ein jüngerer, um seines Ernstes und seines edlen Strebens freilich schon seit Jahren geschätzter Künstler errungen, Arthur Langhammer, dessen Märchenbild, «Prinzesschen und Schweinehirt», nicht nur der Laie ob seiner Anmuth entzückend, sondern auch der Kunstverständige ob seiner hohen malerischen Werthe bedeutend finden muss. Das Bild hat mich ganz besonders darum gefreut, weil es so recht beweist, wie irrig die Meinung ist, man müsse trivial sein, um sich die Menge zu erobern. Keine Rede! Wahr und schlicht und ehrlich muss man sein, sonst nichts! Das verbildete Publikum hat an den conventionellen Kunstlügen Gefallen, nicht jenes, das sich naiver Unbildung in Kunstdingen erfreut. Gar manche derbrealistische Studie wird im Kunstverein verlacht und verkannt und der Holzhacker, der dem Maler bei der Arbeit über die Schulter sah, hat sie verstanden, hat vielleicht sogar durch sein Urtheil dem Schaffenden einen Fingerzeig geben können. Er sah aber auch «einfach», wie der Künstler sehen muss und nicht durch sieben Brillen, wie das durch Erziehung, Dilettantismus, Parteirücksichten und andere schöne Dinge verdorbene Publikum der Residenz. Langhammer's Bild, dem gegenüber solche Betrachtungen sehr wohl angebracht sind, wie wir sehen werden, knüpft an ein Märchen von Andersen an und scheint mir beinahe eine Allegorie auf Kunst und Publikum und die Dinge, von welchen eben die Rede war, auf gesunden und verkünstelten Geschmack. Darum mag's wohl verstattet sein, dass wir das Märchen erzählen:



Leo Samberger. Studienkopf.



Paul Höcker. Frühling.

Es war einmal ein Prinz, ein Königssohn, der wollte des Kaisers Tochter freien und nahte ihr mit herrlichen Gaben: Da war ein Rosenstock, der auf seines Vaters Grab blühte, nur alle fünf Jahre einmal und dann nur eine Rose treibend, aber eine, die so wundervoll duftete, dass man darüber alle Sorgen und Bekümmernisse vergass; und dann hatte der Prinz eine Nachtigall, deren Gesang das Allersüsseste auf der Erde war. Diese beiden schönen Dinge bot er in silbernen Behältern der Kaiserstochter dar. Der aber gefiel die Rose nicht, denn es war blos eine natürliche und die Nachtigall gefiel ihr gerade so wenig, denn es war nicht einmal ein Automat, sondern blos ein lebendiger Vogel. Nein, den Prinzen wollte sie nicht, mit seinen lumpigen Gaben. Jetzt trat dieser als Schweinehirt verkleidet in den Dienst des Kaisers und hütete das Borstenvieh seiner Majestät. Nebenbei machte er die wunderbarsten Dinge. Zum Beispiel einen Kochtopf mit Schellen daran, die «Ach, du lieber Augustin» spielen konnten, sobald es im Topfe kochte. Und wer dann den Finger in den aufsteigenden Dampf hielt, der wusste, was für Speisen auf jedem Herde der Stadt zubereitet wurden. Es war wunderbar, es war freilich etwas Anderes als eine Rose! Die Prinzessin sah das Kunstwerk, das so viel werth war wie ein Genrebild, auf dem man die Strumpfmaschen zählen kann, sah den Topf und wollte ihn haben. Zehn Küsse von der Prinzessin verlangte der Schweinehirt dafür. Sie war empört und bot ihm zunächst zehn Küsse ihrer Hofdamen an. «Schnecken!» sagte der vermeintliche Schweinehirt. Da bekam er schliesslich doch die Küsse der Prinzessin, denn der Topf war zu nett. Aber die Hofdamen mussten sich vorstellen und ihre Kleider ausbreiten, dass Niemand von der skandalösen Handelschaft was sah. War das ein Entzücken mit dem Topf! Jetzt verfertigte der kunstreiche Schweinehirt eine Knarre; wenn man sie drehte, erklangen die schönsten Walzer und Polka's der Welt. Was er dafür haben wollte? Hundert Küsse! Neues Unterhandeln. Schliesslich stellten sich die Hofdamen wieder vor und die Prinzessin küsste den Schweinehirten. Dieses Mal kam aber unversehens der alte Kaiser dazu — gerade beim sechsundachtzigsten Kuss. Hirt und Prinzessin mussten aus dem Lande und die Prinzessin seufzte: «Hätte ich doch den hübschen Prinzen genommen!» Der aber wusch sich den Schmutz vom Angesicht, gab sich zu erkennen und liess die Prinzessin sitzen, die Nichts von Rosen und Nachtigallen verstand, aber um einen Patentkochtopf und eine Schnarre mit Musik den Schweinehirten küsste. Er schlug ihr die Thür seines Königreichs vor dem Näschen zu und nun konnte sie draussen stehen und singen:

«Ach, du lieber Augustin!»

Arthur Langhammer's Bild stellt die Szene dar, wie der Schweinehirt, der Küsse wartend vor der Prinzessin kniet; eine durch und durch modern gemalte Arbeit, der aber durchaus nicht ein Schimmer von Romantik fehlt und die von jener Drolerie ist, welche zum Märchen gehört. Als Maler ist Langhammer entschieden weit vorgeschritten in den letzten Jahren, seine

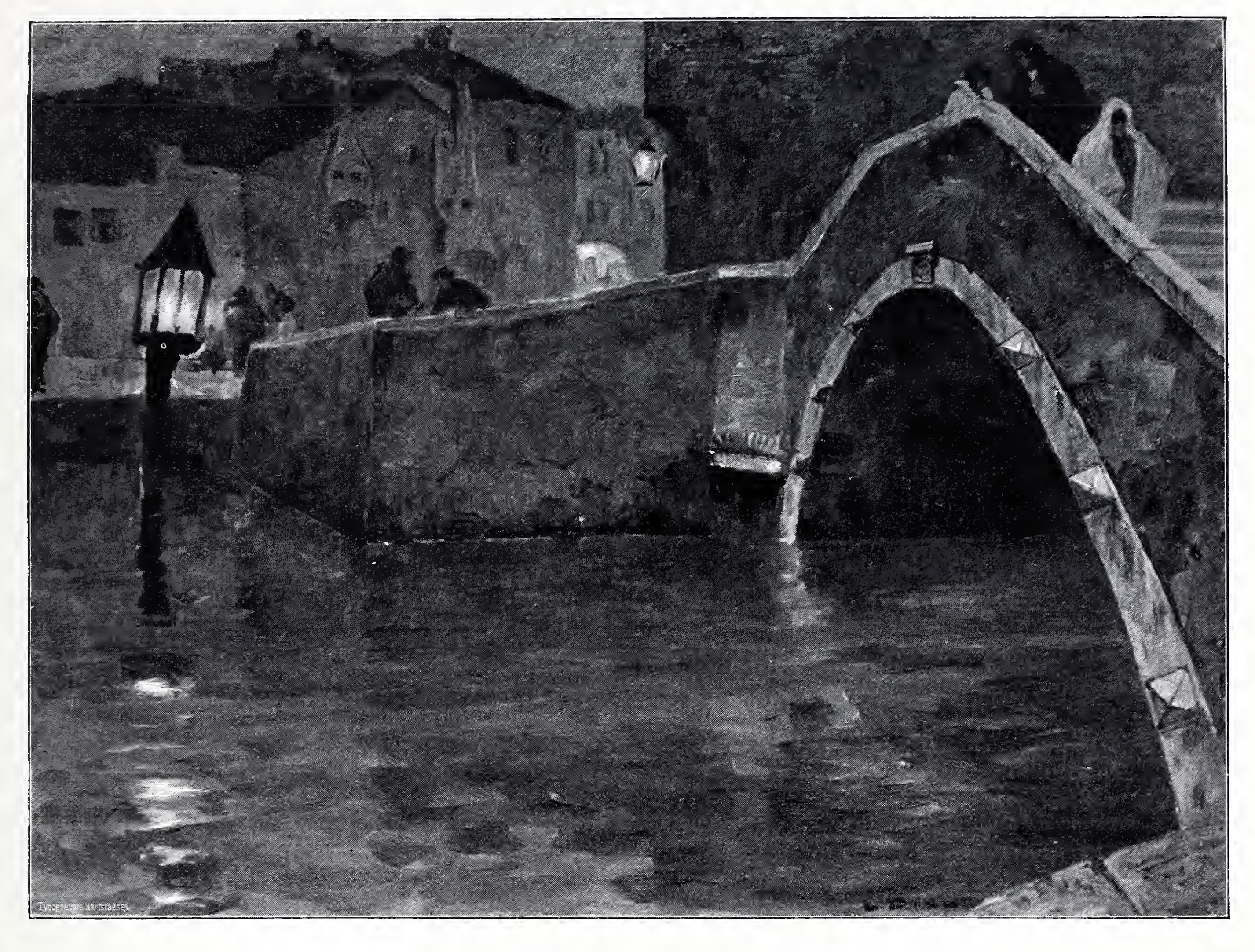


Arthur Langhammer pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Prinzesschen und Schweinehirt





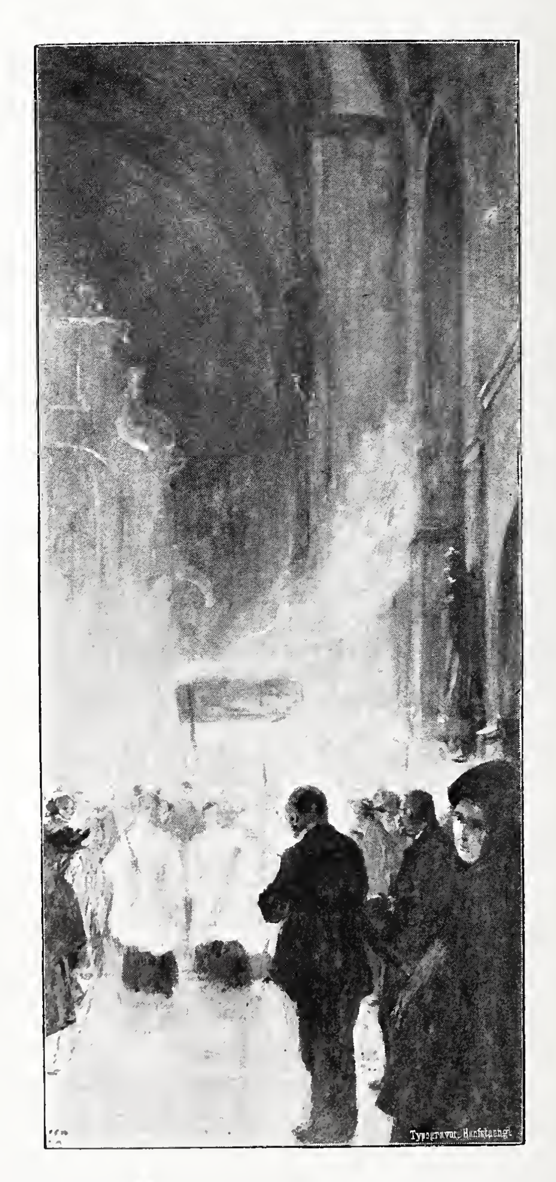
Ludwig Dill. Brücke in Chioggia.

Farben sind fein, sein Ton ist weich. Er outrirt in nichts nach der derben Seite hin und sein Schweinehirt bleibt immer noch der verkappte Prinz. «Eichkatzl» nennt der Maler sein zweites Bild: Das Innere eines Laubwaldes im Frühling, wo der erste grüne Schleier von Knospen sich über die Aestchen spannt; ein seltsam Prickeln und Flimmern webt im Walde. Da steht nun ein Mann und belauscht ein am Stamme emporkletterndes Eichhörnchen — «Eichkatzl» nennt es der Süddeutsche. Ein charmanter Humor liegt in dieser Darstellung.

Albert Keller, dessen Name unter jedem Bilde eine Augenweide von seltener Art verspricht, ist durch vier sehr verschiedenartige Gemälde vertreten. Da ist zunächst ein römisches Idyll von jener virtuosen Farbenzauberei, die Keller früher mit ganz besonderer Vorliebe auf Sujets aus dem antiken Leben anwendete. Wie ein wunderbares Gefüge aus edlem Gestein erscheint da oft seine Malart, pikant und reizvoll und staunenswerth geschickt. Wieder ganz ein Anderer ist der Künstler in einem Portrait seiner Gattin und seines Knaben. Helle, klare Farben, breite Mache, herzerfreuende Fröhlichkeit das ganze Werk! Dann der fein auf Valeurs ausgearbeitete Kopf einer Bretagnerin in der bekannten weissen Flügelhaube; und zuletzt der «Herbst»: hoch oben in goldbraunen Buchenästen, zwischen denen hin und wieder blauer Himmel durchscheint, sitzt, fröstelnd zusammengekauert ein nacktes Nixchen oder Elfchen, oder Hexchen. Wie allerliebst und wie neuartig hat der Künstler hier einen Stoff wieder aufgefasst, der auf jeder Pariser Ausstellung in Oel und Marmor ein Dutzend Mal behandelt ist, der in ungezählten Kupferstichen und Farbendrucken ungezählte Wände schmückt! «La Cigale» — heisst sonst der Titel. Die Geschichte von der Grille, die den ganzen Sommer lang gesungen hat

und nicht an's Sparen dachte. In Albert Keller's Bild ist starker Nachdruck auf die ganze Herbststimmung gelegt und die schöne Waldlandschaft nimmt einen grossen Theil der Leinwand ein. Die Komposition soll bis zum Sommer in Lebensgrösse ausgeführt werden — die «kleine Ausgabe» aber ist so lieblich und anziehend, dass man fast fürchten möchte, eine Vergrösserung könne diese Vorzüge in gleichem Masse nicht mehr besitzen.

Gar Mannigfaltiges, wie immer, gibt Franz Stuck zum Besten, der in den heterogensten Fächern ein gleich staunenswerthes Können an den Tag legt. In monumentaler Ruhe und jener strengen Symmetrie der Anordnung, die Stuck von jeher liebte und oft bis zur ausgesprochenen Vorliebe für rechte Winkel und parallele Linien treibt, schildert er uns die Versuchung des ersten Menschenpaares durch die Schlange. Im Körper der Eva, der Kraft und Geschmeidigkeit in hohem Masse eint, hat er wohl sein Ideal von weiblicher Körperschönheit niedergelegt und weil das Ideal in der Rundung der Hüften, in der Zierlichkeit von Händen und Füssen dem lebenden Normalweib unserer weissen Rassen nicht mehr entspricht, hat sich ein Berliner Gelehrter arg über solche Unrichtigkeiten entrüstet. Als ob die Phantasie eines Künstlers wie Franz Stuck nicht unsere Stammmutter jener Mängel entkleiden dürfte, die eine vieltausendjährige Einwirkung von Mühen und Gebrechen aller Art, vom alten aus dem Paradiese mitgenommenen Fluch der Menschheit dieser nach und nach zugezogen hat. In unsagbar toller Hast jagt in seiner «wilden Jagd» das gespenstische Heer der Lüfte auf den Beschauer zu; «Der Mörder» zeigt uns die grausigen Gestalten der Furien, die ihr Opfer erwarten — eine Variante des bekannten Böcklin'schen Motivs, die aber mit dieses Meisters Werk äusserlich nichts gemein hat, als den Gedanken. Die Figuren der lauernden Erinnyen sind wirklich von furchterregender Grösse der Anschauung, das sind keine mit Schlangen coiffirten irdischen Damen, das sind die leibhaftigen Töchter des Entsetzens! In einem weiteren Bilde «Liebespaar» behandelt Stuck das Problem, die schon in schwarzem Schatten liegenden Massen eines Waldes tiefdunkel gegen den noch rosig leuchtenden Abendhimmel stehen zu lassen, in seinem «Zauberwald» mit dem Centauren und dem Hirschmenschen, die nicht ohne Beziehung zu einander gedacht sein dürften, geht er auf die stärksten, fröhlichsten Farbenwirkungen aus, in seiner «Neckerei» behandelt er mit der naiven Heiterkeit antiker Weltanschauung einen Moment des Minnespiels zwischen Faun und Nymphe, der unter den Händen jedes minder starken und gesunden Temperaments verfänglich ausgefallen wäre. Dann ein paar reizende Stillleben, wie sie Stuck immer zwischen seinen grösseren Bildern malt, um sich an der eigenen Geschicklichkeit zu freuen, ein dekoratives Panneau «Amor triumphans» und eine Landschaft «Herbst-



Max Stern. Kirchenprozession.

abend», die so gross und ernst wirkt, dass man davor zu plaudern aufhören möchte! Ausserdem sandte der Maler noch weibliche Studienköpfe in Pastell ein, die seine seltene Beherrschung der Form in bewundernswerther Weise zeigen. Für die Sommerausstellung arbeitet Franz Stuck an einem grossen Bilde «Der Krieg», einem

Werke, das seinen Ruf in weiten Kreisen befestigen wird, wenn die Vollendung hält, was der Anfang verspricht. — —

Fritz von Uhde bietet uns in den zwei Bildern, die er zur Ausstellung brachte, nichts Neuerfundenes: das lachende hübsche Mädchen in grünem Kleide kennen wir schon aus mancher trefflichen Bildnissarbeit des Künstlers, und das grössere, ernste Bild «Nach kurzer Ruhe» ist desgleichen nur eine neue Variation zu einem vom Künstler schon mehrfach behandelten Thema. Aber gerade das beweist den Reichthum von Uhde's Gestaltungskraft, dass er uns auch das öfter Gemalte immer wieder von Neuem so ergreifend zu erzählen weiss. «Nach kurzer Ruhe» ist wiederum ein «Gang nach Bethlehem» nach echter Uhde'scher Art, wenn auch alle äusseren biblischen Beziehungen fehlen; keine Gloriole umgibt das Haupt der leidenden Frau, die an den Zaun am Wege gelehnt rastet auf ihrem schweren Gang. Ein Arbeiterehepaar sehen wir auf verschneiter Landstrasse in flacher öder Gegend und am Horizont blitzen die Lichter eines im Dunkel liegenden, nicht allzufernen Ortes. Denn es will Abend werden und kühle, blaugraue Dämmerung legt sich über die winterlichen Gefilde. Das Handwerkszeug, das der Mann des rastenden Weibes am Arme trägt, ist das eines Zimmer-



Eduard Selzam. Holländisches Mädchen.



Victor Thomas. Atelierscene.

mannes und dies allein leitet eigentlich zu dem Gedanken an das bekannte biblische Motiv über. Im Uebrigen sind ja in Fritz v. Uhde's religiöser Malerei die «offiziellen» biblischen Titel und Anspielungen eigentlich nur ein nebensächliches Moment an der ganzen tiefinnigen Kunst des Meisters. Was er malen will, ist nicht die Lebensgeschichte der heiligen Frau von Nazareth, es ist die Leidensgeschichte der Frau überhaupt, die Verherrlichung der Mutterschaft, das hohe Lied vom Mitleid mit den Enterbten dieser Welt. Die tiefe Poesie der christlichen Legende wie auch die Gesänge des alten Testaments geben dem Künstler den äusseren Vorwurf zu seinen Werken. Was dahinter steckt, ist weitab von jeder Konfession und jeder chronologischen Bestimmung. Daher auch das moderne Gewand seiner Figuren. Die Passion der Frau in Bethlehem spielt in Hütten und Scheunen unter den Armen und Elenden alle Stunden und allenthalben; und die Passion des Dulders von Golgatha wird gleichfalls zu allen Zeiten wiederholt — man frage nur nach, wie die Völker ihre grossen und guten Söhne lohnen! — Uhde hat in seiner «kurzen Rast» mit ganz besonderer Liebe die Landschaft behandelt. Eine unendlich bange Schwermuth lastet auf den weiten winterlichen Gefilden, wie eine Ahnung schwerer Stunden. Der Mann und die Frau an der Landstrasse sind schlichte, sympathische Gestalten aus dem Kreise der «unteren Millionen». Es wird wohl Niemand hier von einer Profanirung heiliger Begriffe sprechen können. Das oben erwähnte Frauenbildniss ist wiederum in der breiten, Frans Hals abgelauschten Malart gehalten, die Fritz von Uhde schon lange vor seiner religiösen Periode gepflegt hat und in der er schon so manchen köstlichen Charakterkopf geschaffen. Die Verehrer dieses Künstlers schätzen ihn gerade als Portraitisten ausserordentlich hoch und bedauern, dass man Arbeiten wie das Portrait des Schauspielers Wohlmuth nur verhältnissmässig selten von ihm zu sehen bekommt.

Von den jüngeren Kräften, die hier ausschliesslich im Portraitfach thätig sind, wird mit Recht Leo Samberger für das meistversprechende Talent gehalten. Ein grosser heiliger Ernst offenbart sich in allen Schöpfungen dieses eigenartigen, weltscheuen Malers, der mit einer an Starrsinn grenzenden Energie allen Zugeständnissen an das Publikum aus dem Wege geht und sich von Niemanden inspiriren lässt, als seiner Muse allein. Samberger's Kunst basirt auf den Alten, wie die Lenbach's auf die Alten gegründet ist; er sucht der Grösse und Einfachheit jener Wirkungen nahe zu kommen, die wir an den Meistern der Renaissance bewundern und er hat ein wenig reichlich die tiefbraunen Farben auf der Palette, die auch Lenbach dem reizvollen Gallerieton der Bilder alter Meister so gerne nachmalt. Darauf beschränkt sich aber auch Samberger's Aehnlichkeit mit diesem Künstler. Als Portraitist, als Charakteristiker geht er seine eigenen Wege und hierin liegt seine Stärke; er bringt die Charaktere so merkwürdig geschlossen heraus, er ist ein Seelenmaler wie wenig Andere. Und trotz einer scheinbaren, in nebensächlichen Dingen sogar etwas störenden malerischen Nonchalance bietet er doch auch dem Liebhaber technischer Pikanterien, dem Kenner malerischer Feinheiten oft hohes Vergnügen. Man sehe sich nur ein von Samberger gemaltes Auge an, Details im Fleisch u. s. w.! Damit aber ja Niemand glaube, dass solche Finessen ihm allzuviel bedeuten, fährt der Maler zur rechten Zeit wieder kreuz und quer mit einem Pinsel voll rother und gelbbrauner Farbe über

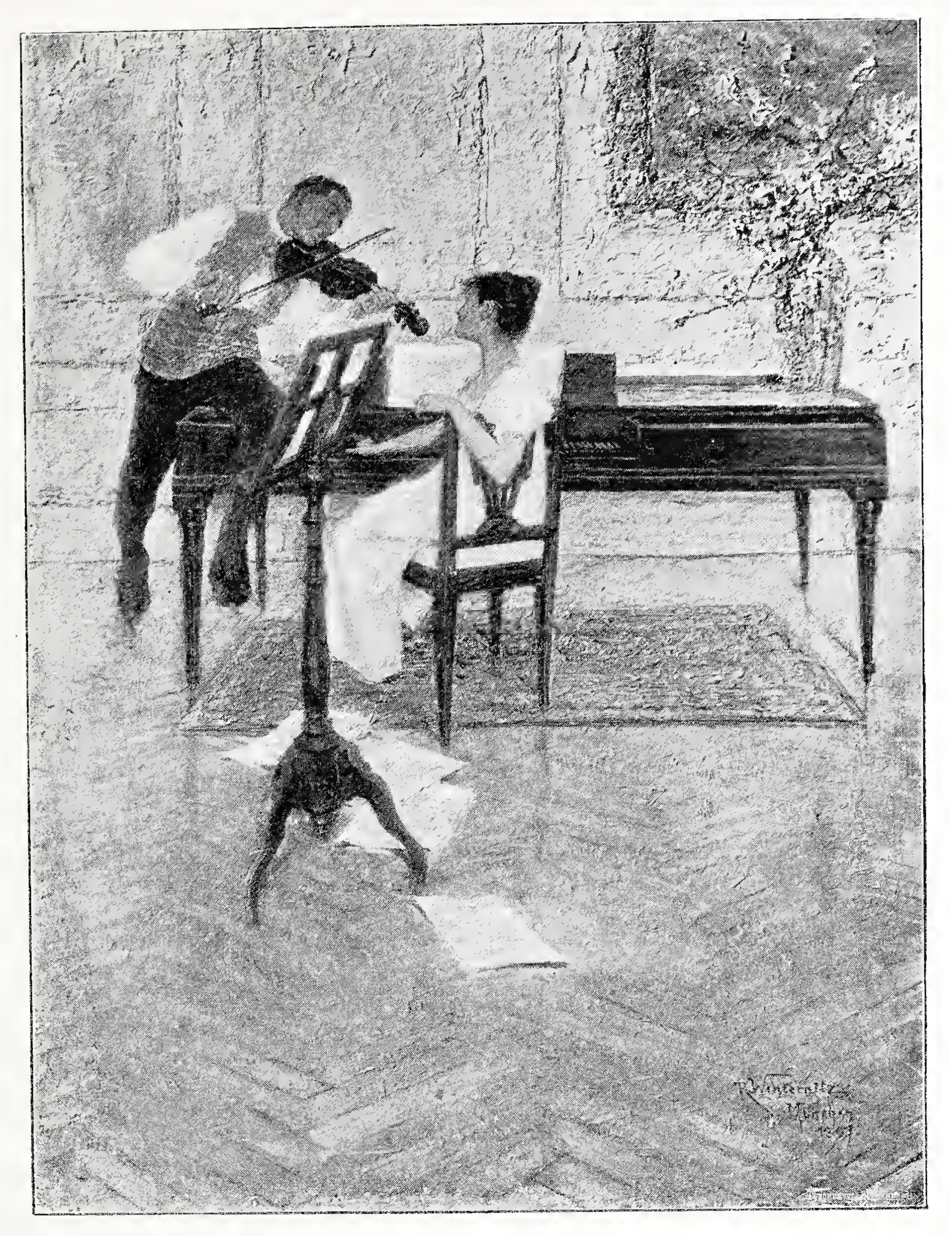


Albert Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Porträt.



den Hintergrund oder Gewandparthien und spielt so den «wilden Mann». Was er aber in Wahrheit für ein stiller und feinempfindender Mann ist, das hat er uns so recht deutlich in dem melancholischen Selbstbildniss gesagt, das zwischen den beiden prächtigen Frauenportraits von seiner Hand in der Secessionistenausstellung hängt. Das eine von diesen stellt ein Weib von rassigem, wildem Typus dar und ihrer «schwarzen Augen Gefunkel ist wie Gottes Wege dunkel». Der Anderen Gesicht ist freundlich und sonnig. Dies letztere Bild war das erste, das in der Ausstellung verkauft wurde. Man sagt, Uhde habe es für sich erworben.



Richard Winternitz. Scherzo.

Paul Höcker hat der Ausstellung dieses Mal nur ein kleineres Werk beigesteuert, das aber freilich in hohem Maasse anziehend ist: «Frühling». Es ist eigentlich ein Doppelbildniss des Frühlings, denn es schildert uns ein Stückchen frischblühenden Gartens als Hintergrund und davor ein frischblühendes Menschenkind, ein blondes, deutsches Mädchengesicht mit edlen, lieblichen Zügen. So recht ein Bild um's zu besitzen und sich immer wieder in seinen Anblick zu versenken, zu intim eigentlich für eine Ausstellung, in der es kaum zu voller Geltung kommt. Drei Arbeiten sind von Wilh. Volz: eine «Madonna», die, den Bambino an der Brust, in freundlicher, grüner Landschaft sitzt und noch reizvoller wäre ohne einen gewissen schlauen Zug um den Mund; die «Legende» mit einem naiv drolligen Engelchen, und, wohl das beste und feinste von den drei Bildern, ein entzückendes arkadisches Idyll «der Kranz»; zierliche nackte Frauengestalten in üppig grüner Landschaft. Im Hauptsaal hängt ein anmuthiges Werk Hugo König's, an dem die ganz besondere Delikatesse der Farbengebung, wie die virtuos feinfühlige Behandlung des Lichtes gleichmässig zu bewundern sind. Das Bild stellt ein junges «Aepfelschälendes Mädchen» dar; ein sehr bescheidenes Motiv, aber König hat so viel Jugend und Sonnenschein mit hineingemalt, dass Einem seine Schilderung doch genug zu erzählen hat. Im Uebrigen zeigt sich uns der Künstler dieses Mal als Landschafter. Sein Birkenwald, der im gleichen Saale untergebracht wurde, ist ein echtes, fröhliches Lenzgedicht, voll hinreissender Freudigkeit der Naturanschauung. In kleinem Format schildert der Maler ausserdem noch eine Ansicht von Amsterdam, mit grossem Geschick die luftige, breite Darstellungsweise moderner Holländer anstrebend.

Eduard Selzam, bisher bekannt als Landschafter, der mit besonderer Vorliebe das lebhafteste, frischeste Grün auf seine Leinwand brachte, stellt dieses Mal die mit überraschender Innigkeit durchgebildete lebensgrosse Studie eines «holländischen Mädchens» aus und entwickelt dabei eine eminente Beherrschung der Tonwerthe. Er, der gerade in seinen letzten landschaftlichen Arbeiten Neigung zu einer gewissen Härte zeigte, hat sich nun zu einer Weichheit der Mache bekehrt, die ohne irgendwie an Weichlichkeit zu erinnern, sehr sympathisch anspricht. Was Gotthard Kuehl als Interieurmaler kann, hat er wohl noch nie so glänzend gezeigt, wie in seinem silberumrahmten Bilde «Traurige Nachrichten». Eine holländische Stube in grellgelber Täfelung — und doch ein Ganzes von wunderbar zarter Farbenharmonie; eine Darstellung von verblüffender Geschicklichkeit, die auch das letzte Detail zu erschöpfen scheint — und bei näherem Zusehen doch ein leichter, feiner Pinselstrich, wie ihn bei solcher Beachtung der Einzelheiten eben nur die erstaunliche Treffsicherheit Kuehl's möglich macht. In jener gelben Stube sitzen sich ein junges Weib und ein junger Mann gegenüber; auch die beiden Figuren sind mit gleicher Kunst und gleicher Sorgfalt ausgeführt, mit derselben kühl-freundlichen Ruhe, mit der ein Pieter de Hooch oder ein Terborch die Figuren in ihre Interieurs setzten, weder als Hauptsachen noch als Staffagen, sondern eben als gleichberechtigte Theile eines harmonischen, behaglichen Ganzen. Ein zweites Interieur und ein paar pittoreske und ebenfalls mit bewundernswerther Technik gemachte Strassenansichten aus malerischen, alten Winkeln von Hamburg und Lübeck vervollständigen die Kollektion. Als erfolgreicher Debütant auf dem Gebiete des Malens von Innenräumen tritt mit mehreren vielbemerkten und in der That ganz prächtig gelungenen kleineren Arbeiten von pikanter Farbigkeit Max Gaisser auf. Auch Anton Pepino hat in dem Interieur eines reich ausgestatteten modernen Salons spezielle Begabung für dieses Fach an den Tag gelegt, zeigt sich aber doch noch viel mehr als tüchtigen und gründlich studirenden Maler in seiner Ansicht des Donaukanals in Wien. Aeusserst tonig und geschmackvoll ist dies originelle Landschaftsmotiv wiedergegeben mit seinen vielen räthselhaften Hüttchen und hölzernen Einbauten in's Wasser des Kanals.

Noch manchen anderen neuen Namen finden wir erfreulicher Weise unter Bildern, die zu den Besten der Ausstellung zählen. Da sind z. B. Max Stern's Grisaillen zu nennen, die «Kirchenprozession» (wohl aus der hiesigen Frauenkirche) und die Strassenszene — eine Volksmenge wartet vor der Münchener Feldherrnhalle auf das Herannahen eines Aufzuges. Mit kecker Realistik sind die vielen Figürchen gegeben und die ganzen Blätter sind in ihrem Schwarzweiss überaus wahr und wirksam gehalten. Ein grösseres Oelbild des Malers behandelt eine Strassenszene luftig und duftig und lebendig und lässt beinahe die Vermuthung zu, der junge Maler habe unter Franz Skarbina's Einfluss gestanden. Sehr verwandt ist in dieser Hinsicht dem genannten Bilde Paul Kutscha's «Novemberabend», ein duftiges Dämmerungsbild von einem nebligen Herbstabend in einer grösseren Stadt, es könnte Berlin sein. Paul Schröter, der im Vorjahre mit seinen Erstlingsarbeiten vieles Aufsehen gemacht, hat auch hier nicht minder Gutes eingesandt, zwei Selbstportraits, ein skizzenhaftes und eins mit sehr schön gemaltem Atelierinterieur und zwei von gesundem Humor belebte Charakterbilder «Kaffeeschwester» und «Habe die Ehre». Besonders gut gekennzeichnet ist das Letztere, das einen eben in die Thüre tretenden Alten schildert. Seine nächsten Worte werden wohl lauten: «Brauchen's kein Modell?». Einen sehr guten männlichen Portraitkopf, eine Arbeit, die viel zu sicher und einfach gehalten ist, als dass man dahinter eigentlich einen Anfänger vermuthen sollte, bringt Herr v. Fidler von Isarborn — ein hier in Künstlerkreisen kaum schon genannter Name. Hell, farbig und lebenswahr in seinen Volkstypen ist des Schweizers Max Buri ungarische Schenkenszene. Géza Peske, der bekannte und berufene Schilderer ungarischen Lebens hat dieses Mal nur ein Stillleben aus seiner Heimath gesandt, aber ein ausgezeichnetes: ein Haufen Kürbisse, rothe, gelbe, grüne, Alles hell vom vollen Tageslicht übergossen, Alles in brennenden, leuchtenden Farben.

Einer der mit Vorliebe mit den subtilsten Valeurunterschieden arbeitet und solche Aufgaben auch wie kein Zweiter bewältigt, Ernst Oppler, ist durch zwei Bilder repräsentirt, ein ganz helles und ein ganz dunkles. «Vereinsamt» heisst das Erstere und stellt einen verlassenen Alten dar in sehr heller, ärmlicher Stube; das zweite, dunkle Bild «Dämmerstunde» schildert eine Dame am Klavier in elegantem Salon bei niedersenkendem Abend. So tief die Schatten im Gemach auch sind, so klar lösen sich Farben und Formen doch noch von

einander. Oppler ist ein junger Maler von vornehmem Geschmack, der das künstlerische Moment über der Virtuosität, die er an seine «schwarzen Bilder» wendet, nie vergisst. Dem Fanatiker der Dunkelheit können wir aus dem Kreise unserer Jungen auch einen Fanatiker des Lichts gegenüberstellen, Hans Borchardt, der es liebt, die hellsten Räume als Studienplätze aufzusuchen. Ein Stillleben «unter dem Tisch» aus der Kinderstube, zwei Bildhauer-Ateliers, das eine mit dem trefflichen Portrait des Bildhauers, sind nach dieser Richtung sehr lobenswerthe Arbeiten. Borchardt, der ein wenig, aber sehr im guten Sinn, also nicht zu flacher Nachahmung, von Uhde beeinflusst sein dürfte, schreibt eine grosszügige, energische Handschrift und lässt uns nach den vielen bedeutsamen Studien, die wir jetzt von ihm kennen, sehr neugierig werden auf sein erstes — Bild.



Georg Jauss. Interieur.

Ansprechend und in ihrer Einfachheit auch sehr wacker gemalt ist die «Atelierszene» von Viktor Thomas mit dem charmanten Mädchenfigürlein. Richard Winternitz, der sich unter den vielen Münchner Kleinmalern durch sein diskretes, feines Colorit und die liebenswürdige Anmuth seiner Figuren auszeichnet, bringt wiederum musizirende Rokokoleute, die ein «Scherzo» spielen, Hirth Du Frênes zwei vortreffliche Studienköpfe von grosser Intensität der Durchbildung, Arbeiten, die an alte Meister erinnern, Josef Block eine hübsche moderne Dame, die «Siesta» hält. Elegant wie immer ist der Deutsch-Amerikaner Charles F. Ulrich in Vortrag und Anordnung seiner beiden Genrebilder, von welchen die «Stickerin» mit ganz besonderer Liebe und Geduld studirt ist. Sein «Sommermorgen» behandelt in origineller Weise den Effekt

grungoldigen Sommerlichtes, das aus dem Garten in ein halbdunkles Zimmer dringt.

Ein Werk von stärkster Realistik und eindringlich packender Wirkung ist C. J. Becker-Gundahl's lebensgrosser «blinder Mann», mit nur flüchtigen Strichen, aber gleich als so glücklicher Wurf gegeben, dass der Künstler selbst die Gefährlichkeit einer näheren Ausführung erkannte, welche die ergreifende Wahrheit dieser Schilderung hätte beeinträchtigen müssen. Ein alter Mann mit erloschenen Augen sitzt in ärmlichem Gewande auf einer Bank; sonst nichts — und doch ein Bild menschlichen Elends, das rührender kaum gedacht werden könnte. Den Besuchern der vorjährigen Secessionistenausstellung werden noch ein Paar Studienköpfe Becker's in Erinnerung sein, welche eine ungewöhnliche Schärfe und Festigkeit der Form mit überraschender Schlichtheit der Ausführung einten. Sie waren mit zwei oder drei bunten Kreiden auf Tonpapier gezeichnet, mit der denkbar geringsten Zahl von Strichen und doch vollkommen erschöpfend und fertig. In gleicher Ausführung bringt nun Becker-Gundahl auch in dieser Bilderschau eine ganze Serie von Studienköpfen und Portraits und das Bild eines todten jungen Weibes, das er «ein Opfer der Liebe» nennt. Hugo Freiherr von Habermann dokumentirt wieder seine starke Persönlichkeit und grosse Kunstanschauung durch einen in Pastell, schwarz auf weiss ausgeführten Heiligenkopf, etwa in der Stellung seiner «Pietà» vom Vorjahre. Das ist schön und eigenartig wie jede Schöpfung dieser vornehmen Künstlernatur, die mehr von den «Alten» sich zu eigen gemacht hat als viele Andere, welche die unerreichbare Grösse jener Meister der Vergangenheit stündlich im Munde führen. Eine grosse Charakterstudie «Betschwester» und ein allerliebstes kleines Kinderköpfchen «Anna-Mierl» von glänzendem Email der Farbe sind von Otto Piltz, einem Maler, der, was nicht nach Gebühr bekannt ist, einer der ersten, tapferen Vorkämpfer moderner Bestrebungen in der deutschen Malerei gewesen ist. Die «Patronin der Romagna» von Otto Hierl-Deronco — eine heilige Frau von stark italienischem Typus bei sinkendem Abend in südlicher Landschaft — hat ihren Hauptwerth in der ausserordentlich reichen, volltönenden Farbenharmonie, in der ernsten, machtvoll ergreifenden Stimmung. Man frägt vor diesem Bilde dem Namen dieser Patronin nicht lange nach, sondern empfängt nur aus dem Ganzen heraus einen Eindruck von Andacht, dem man sich nicht entziehen kann, selbst wenn

C. Th. Meyer-Basel. Insel Reichenau.



F. Stuck pinx — Phot. F. Hanfstaengl, München

Herbstabend.





Nach kurzer Ruh





Charles F. Ulrich. Stickerin.

man von der Heiligkeit der Heiligen und der Echtheit der Aureole nicht ganz überzeugt ist. Interessant und frappirend durch ihre intensiven Farbenwirkungen ist Karl Hartmann's lebensgrosse «Studie» mit dem herbstlichen Stillleben buntfarbiger Blätter auf dem Boden. Es gehört eine bemerkenswerthe Energie zur Ausführung einer solchen Studie, aber sie mag dafür auch das Können eines Malers sehr wesentlich fördern. Graf Leopold von Kalckreuth's «Mondnacht» ist in der Farbe ein wenig trocken und das Mondlicht wirkt als solches nicht ganz überzeugend auf dem Bilde. Die ganze Kraft von Kalckreuth's ehrlicher Realistik finden wir aber dafür auf die Gestalt des Nachtwächters angewandt, einer ganz prächtigen typischen Figur.

Die beiden Beiträge Ludwig v. Hofmann's geben keinen vollen Begriff von Talent und Können dieses viel diskutirten jungen Malers. Am Meisten offenbart sich seine dekorative Begabung und sein poetisches Empfinden noch in der grössern Tafel «Mondschein», viel geringer in dem wenig bedeutsamen und von Manier nicht freien kleineren Bilde «Am Walde». Hofmann, der so viel aus Eigenem zu sagen hätte, wie wenig Andere, experimentirt zu gerne, ist zu leicht mit sich zufrieden. Es wäre sehr zu beklagen, wenn eine Corona allzulauter Lober dieses seltene und schöne Talent verderben würde, das gerade jetzt zur gelegenen Zeit kommt, wo Gedanken und Gefühle wieder in ihr Recht treten in der deutschen Malerei. Verwandte Aufgaben mit Hofmann sieht in letzter Zeit mit Glück auch Eugen Klinckenberg. Flott und lustig ist sein Bild «im Obstgarten», hübsch der antike «Studienkopf», amüsant der «Sommerabend» mit den drolligen Putten. Der in der Ausführung wohlgelungenen «Vision des heiligen Hubertus» fehlt ein wenig die Originalität des Motivs. Erinnern wir uns recht, so hat Stuck schon sehr Aehnliches gemalt.

Ein Künstler, der um seine Vielseitigkeit, seinen auserlesenen coloristischen Geschmack, die Weichheit seines Tons und seine fabelhafte technische Gewandtheit in gleicher Weise anerkannt werden muss, ist Theodor Hummel. Er hat Stillleben gesandt, die ebenso naturwahr sind, als farbenfrisch, entzückende grüne Landschaften, ein Portrait voll Chic und einen weiblichen Akt, dessen Fleisch eminent gemalt ist, wenn auch leider die Formen des Modells Manches zu wünschen übrig lassen. Fast magischer Reiz umkleidet einen Frauenkopf in Pastell, der ganz «Weiss in Weiss» gehalten ist, so wunderlich diese Farbenbezeichnung klingen mag. Auch hier lässt gerade die Schlichtheit der Behandlung den Maler starke Wirkung erreichen. Der interessante, fein geschnittene Frauenkopf mit seinen langen Haaren tritt absolut plastisch und körperhaft aus dem Hintergrund heraus und doch ist der tiefste Schatten im Bilde nur einen Hauch dunkler als das hellste Licht. Das braucht Können!

Mit einer ganzen Serie seiner lustigen phantastischen Märchenbildchen, in denen der bekannte Mitarbeiter der «Fliegenden« auch als Maler seinen eigenartigen Humor beweist, bereicherte Adolf Hengeler die Bilderschau, und was der Schalk in ihm bietet, dem verleiht der Maler durch hübsche Farben und eigenthümlich geschlossene subtile Technik noch ganz besonderen Reiz. Am meisten belacht wird die «Centaurenschwiegermutter». Aus geheimnissvollem Walddunkel tritt uns dies seltsame Geschöpf entgegen, der Oberkörper, mit funkelnden Brillengläsern, modernem Hut und Kragen ausgestattet, ist der einer gestrengen Schwiegermama, der auf dem feisten Körper eines Pferdes festgewachsen ist. «Eilbote» ist eine postalische Persiflage, «Pflegemutter» zeigt uns eine würdige Hundedame, die ein Löwenbaby im Steckkissen trägt, «Ueberfall» einen Schnorrer, der vor einem Heuschrecken in's Schneckenhaus gekrochen ist, «Siesta» einen Frosch

auf einem Baum; die «Riesenschwammerlinge» versetzen uns in ein Fabelland, wo Menschen neben gigantischen Pilzen klein wie Fliegen aussehen. Auch zwei kleine gelungene Versuche aus dem Portraitfache und der Landschaft sind von Hengeler eingeschickt und erweisen, dass sein Talent nicht allein von den Grenzen des humoristischen Faches umzirkt wird. Christ. Speyer schildert in lebenswahrer, gesunder Darstellung einen neben seinem Pferde stehenden bayerischen Chevauxleger aus dem Jahre 1870, der einen mächtigen Raupenhelm auf dem Kopfe trägt; der besonders in coloristischem Sinne reich begabte Georg Jauss bringt ausser einigen Landschaften und Interieurs, die gut und fesselnd gemacht sind, ein vorzügliches Genrebild: ein halbwüchsiger Junge hat sich faul auf sein Bett hingeräckelt in süssem Nichtsthun. Einen starken Eindruck, namentlich bei Fachleuten, macht Christ. Landenberger's «Badender Knabe»: in einer kleinen Bucht, in welche die Sträucher des Ufers weit hineinragen, steht die Gestalt eines nackten Knaben. Das Spiel des Lichtes auf seinem blühenden Fleisch ist malerisch wundervoll geschildert, so echt und warm und plastisch steht die Gestalt in der Luft und doch ist Alles nur mit flüchtigen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt, das Ganze fast nur eine Skizze. In einem kleineren Bildchen beschreibt der hochbegabte Künstler ein drolliges Baby, das eben der Badewanne entstiegen ist, und auch hier liegt der Hauptreiz in der Behandlung des rosigen Körperchens.



Otto Piltz. Anna-Mierl.

Ernst Zimmermann's vielgestaltige Kunst erfreut zunächt durch ein geschmackvolles und überaus ansprechendes lebensgrosses Doppelbildniss der Töchter des Malers, dann durch ein Waldinterieur von feinster Beobachtung und schliesslich durch ein Fischstillleben, das Beste vielleicht, das der Maler, bekanntlich ein unerreichter Spezialist auf diesem Gebiete, je geleistet hat. Das zu glauben ist man freilich jedem seiner Fischstillleben gegenüber versucht.

Die Damen Olga Boznanska und Marie Lübbes sind Portraitmalerinnen, welche die Pastelltechnik virtuos beherrschen und dabei ein beneidenswerthes zeichnerisches Können an den Tag legen. Gabriel Schachinger's allerliebste Kinderköpfe in Pastell sind längst rühmlich bekannt, immer sprechend ähnlich, frischfarbig und voll sprühenden Lebens. Linda Kögel steht unter den Münchener Malerinnen in allervorderster Reihe, ja selbst um den ersten Platz in dieser Schaar werden nur Wenige mit ihr streiten können. Technisch geschickt bis zum Raffinement, von echt künstlerischem Geschmack und von einem Fleiss, der mustergiltig ist, bebaut die Dame jedes Gebiet der Malerei und leistet auf jedem Gebiete sehr Bemerkenswerthes. Der Katalog der «Secessionisten-Ausstellung» weist von ihr auf: ein interessantes Portrait, ein wohl studirtes Interieur, eine Landschaft und ein kleines Stillleben, dessen Mache von unbeschreiblichem Reiz ist. Von Ernestine Mack-Schultze treffen wir ein weibliches Bildniss an, gewiss nicht arm an malerischen Vorzügen, aber doch nicht ganz so feintönig wie manche früher hier gesehene Arbeit der talentirten Künstlerin. Es ist hier leider nicht möglich, auf manche erwähnenswerthe Leistung aus dem figürlichen Fache noch näher einzugehen; da wäre Theodor Schmidt noch zu nennen mit seiner delikat ausge-

führten «Briefschreiberin», Rögels mit seinen «Lawntennisspielen», Alfred Zimmermann, Charles Vetter, Hans Kohl, Gustav Schrägle und Andere.

Es ist schon oben angedeutet worden, wie viel positiven Fortschritt, wie viel mit Erfolg gelohntes schaft und macht dem wenig anspruchsvollen Naturausschnitt Platz, der für die Schlichtheit des Motivs durch intensivere Innigkeit der Beobachtung entschädigt. Künstlerische Strömungen des letzten Jahrzehnts, die momentan oft zu Extremen führten, haben in ihrer



Otto Piltz. Betschwester.

Streben die Landschaftsmalerei in der Frühlingsausstellung der Secessionisten aufweist. Es ist fast, als wolle in Deutschland eine Periode des «paysage intime» anheben, eine Glanzperiode der Landschaftsmalerei, wie Frankreich sie durch die Schule von Barbizon einst gewann. Immer mehr verschwindet die komponirte Land-

Folge die Palette unserer Maler wohlthätig aufgehellt, die fortgeschrittene Farbenchemie hat sie in einem früher nie gekannten Maasse bereichert und unsere jungen Landschafter wagen sich jetzt an die blendendsten Lichteffekte und Farbenkünste der Natur heran. Strahlender Sonnenschein, schimmerndes frühsommerliches Grün, die

glühendsten Tinten der Abendröthe, die herrliche Buntheit von Blumen und Blüthen, Alles wird gemalt, und ist die grosse Meisterin auch ewig unerreichbar, sie kommen ihr doch in Vielem näher als man jemals für möglich hielt. Es ist kaum ein halbes Menschenalter her, dass der biedere Kunstphilister noch über jeden Versuch lachte, die Wiesen grün und den Sonnenschein neben die besten Arbeiten unserer Jüngsten hängen, die Alten würden die Neuen wohl noch um Haupteslänge überragen, aber in ihrer Malart würden die Bilder Dieser und Jener nicht um Wesentliches von einander abweichen. Die grosse Meisterin war eben für Beide die gleiche.

Recht ernsthaft wird man an die altholländischen Landschafter gemahnt durch Einen, der gewiss nicht ihr



Friedrich Kallmorgen. Sommernachmittag.

sonnig zu malen und die ganz Gelehrten wiesen mit überlegener Miene auf die nachgedunkelten oder ausgebleichten Werke der Alten und bewiesen an solchen, dass man die Farben der Natur nicht nachahmen und das Licht nicht hell wiedergeben dürfe, wie man es sieht. Und in Wahrheit? Könnten wir heute einen Hobbema oder Ruysdael, einen van der Meer oder van Goyen, so, wie sie einst von der Staffelei kamen,

Nachahmer ist, durch Adolf Hölzel in Dachau. Er brachte sieben oder acht Bilder, die im Werthe freilich nicht alle ganz gleich sind, die besten davon aber kann man ohne Bedenken überhaupt dem Besten beizählen, was unsere neue Landschafterkunst geleistet. Das ist «ein klarer Wintertag» mit seiner wundervoll durchsichtigen Luft, «vor Sonnenuntergang» im Vorfrühjahr und ein weiteres «Stimmung im Vorfrühling». Auch



Hugo König pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Aepfelschälendes Mädchen.



ein «Mondaufgang» und ein paar Winterbilder sind hohen Lobes werth. Hölzel, der von seinem Debut an das Interesse der Kunstverständigen erweckte, hat schwer mit den Schwierigkeiten der Technik gekämpft und so wahr immer auch seine Wirkungen gewesen, den Kampf mit dem Material hat man seinen früheren, in unverhältnissmässig komplizirter Technik hergestellten Sachen immer angesehen. Jetzt ist er die Einfachheit selbst und schreibt seine Eindrücke in sparsamen und bestimmten Pinselstrichen hin, wie ein begnadeter Poet sein Schönstes mit den wenigsten Worten sagt. Das ist echte Kunst! Alle Welt hat Ludw. Dill mit seinen zahlreichen Bildern überrascht. Nicht, dass man nicht lange gewusst hätte, dass er ein auserwählter und feinsinniger Maler ist. Aber er gehört immerhin älterer Schule an, und die letzten Jahre her, da er als Vorkämpfer der Secession für diese in tausend Widerwärtigkeiten schrittweise jeden Fuss breit Boden mühsam gewann, hörte man nichts davon, dass er auch als Maler an sich arbeitete. Und nun tritt er mit einer Serie grosser Bilder an, in welchen er wohl der Feinheit der Empfindung nach der Alte ist — denn da war er immer einer der Trefflichsten —, die aber gemalt sind, als habe er immer in den Reihen der Modernen gestanden. Und das ist keine äusserlich angenommene Art, das ist ehrliche Wandlung des inneren Wesens, das beweist so prächtig, dass der Künstler, der allgemach über die Jünglingsjahre hinaus ist, zum Führer der Jungen berufen war wie kein Zweiter, weil er ein junges Herz mit reifem Ernst des Denkens eint. Unendlich zart in seinen Silbertönen ist der Bauernhof in der Lagune, voll frischer Kraft der Darstellung sind die «Sumpfblumen»; die «Brücke in Chioggia» mit ihrer weichen Dämmerstimmung und die skizzenhafte kleine Ansicht von «Chioggia» in goldigem Abendlicht sind Meisterschöpfungen ersten Ranges. In aufrichtiger und neidloser Freude haben denn auch die «Secessionisten» nach Eröffnung ihrer Ausstellung die Thatsache anerkannt, dass ihr «Vorstand» künstlerisch den Vogel abgeschossen habe.



Christian Speyer. Bayerischer Chevauxleger 1870.

Durch ihre kecken und bei aller Kühnheit immer richtigen Farben fallen Franz Aug. Otto Krüger's vortreffliche Landschaften auf, eines der stärksten Farbentalente unter den jüngeren Malern dieses Kreises. Kräftiges Kolorit und poetische Empfindung einen die sich in ihrer Malweise merkwürdig gleichenden Brüder Hans und Fritz von Heider, gesunde realistische Darstellung, mit kecker, freier und flotter Technik vereinigt, erfreut an dem Erntebild von Joh. Daniel Holz. Ein Dorf am Wasser im «Spätsommer» und ein originelles frühjahrliches «blühendes Torfmoor» hat Bernhard Buttersack, ein hochbegabter junger Landschafter ausgestellt. Er malt flächig und wuchtig mit unvergleichlich sicherem Strich und das anscheinend so leicht Gewonnene ist bei ihm das Ergebniss gründlichsten und liebevollsten Studiums. Bennewitz von Loefen, der als Genremaler und Portraitist einen wohlbekannten Namen führt, hat allerhand vorzüglich angesehene Landschaften und Interieurs und einige interessante Abbilder pittoresker alter Architekturen eingesandt, Hans von Berlepsch, Hermann Eich-

feld, Richard Riemerschmid, brachten Landschaften, die ein ungewöhnlich liebe- und verständnissvolles Naturstudium voraussetzen. Der sonst als Thiermaler und «Spezialist für Geflügel» excellirende Hubert von Heyden verdient diesesmal seine Lorbeeren in verschiedenen Bildern als Maler landschaftlicher Stimmungen, wobei er in manchen Bildern gar edles poetisches Gefühl zeigt. Aehnliches ist von Benno Becker zu sagen, dem es besonders um feine Farbenharmonien im Sinne der Engländer, speziell der Whistlerschule, zu thun ist; auch der Amerikaner Harrison scheint ihn beeinflusst zu haben. Von Louis Boller, einem Schüler Hermann Baisch's ist eine farbenfreudige Sommerlandschaft, von Fritz Rabending, der bei dem gleichen Meister gelernt hat, ein prickelndes Herbstbild mit einem Goldregen von fallendem Laub.

Peter Paul Müller erzielte, wenn ich mich recht erinnere, seinen ersten grossen Erfolg mit der Ansicht eines herbstlichen Buchenwaldes, durch dessen Stämme die Sonne schien. Das ist immer noch sein Lieblingsmotiv geblieben und auch jetzt behandelt er den Buchenwald im Herbst in zwei Stimmungen: einer dämmerig stillen und einer sonnig freundlichen und in allen zweien gleich schön. C. Th. Meyer (Basel), der mit das Hauptverdienst daran hat, dass die Radirkunst in Münchener Malerkreisen so glücklichen Aufschwung nahm, ist vertreten durch eine Reihe der Bodenseegegend entnommener Landschaften von seltener Intimität. Ein Schilfbild von der Insel Reichenau fällt als besonders trefflich auf. Ein Sommernachmittag in der Gegend des oberbayerischen Städtchens Moosburg ist von Paul Wilhelm Keller (Reutlingen) gemalt und wie meistens hat dieser sich mit besonderer Innigkeit in die Durchführung des Himmels vertieft, eines Himmel, der bei dem tiefliegenden Horizont eigentlich den Haupttheil des Bildes ausmacht und mit seinem schweren weissen Gewölk für die untere Isarebene typisch ist. Ein wogendes, reifes Kornfeld, ganz ähnlich dem, das er im verflossenen Jahre in der Secessionistenausstellung hatte, hat der Maler auch hier wieder ausgestellt; fast scheint die zweite Bearbeitung des Vorwurfs der ersten an Findigkeit und Grösse noch überlegen. Ganz ähnliche Bestrebungen wie Keller verfolgt G. Flad. Er brachte ebenfalls ein sommerliches Dorfmotiv von sattem, tiefem Grün und überraschender Intensität der Ausarbeitung. Unser begabtester und geschicktester junger Pferdemaler Eckenfelder hat diesesmal auch ein paar rein landschaftliche Eindrücke in vorzüglichen flotten Skizzen festgehalten; von Anton Nissen treffen wir sehr tüchtig beobachtete Winterstimmungen, von P. Schmauss ein Schneebild aus dem Schleissheimer Schlossgarten, so echt und wahr, dass der Beschauer den eisig frischen Hauch der Winterluft um seine Schläfe zu spüren vermeint. Nicht minder zeichnet Max Pitzner's Landschaftsstudien der Hauch unmittelbarer Natürlichkeit aus und den Winteransichten von Konow kann man trotz einiger Derbheit des Vortrages das Gleiche nachsagen, ebenso wie Schultze-Naumburg's freundlichen Landschaften mit ihrem angenehmen, warmen Kolorit, Velten's Herbstbild, Ubbelohde's realistischen Studien.

Ein Künstler, der sich beim ersten Anblick seiner Schöpfungen als kernige, starke Persönlichkeit offenbart, ist der Hannoveraner Carl Vinnen. In satten, tiefen, klaren Farben schildert er seine heimathlichen Landschaften, wuchtig und ernst trägt er die einfachen Formen seiner Motive vor. Aus dieser Kunst spricht direkt die Liebe zur väterlichen Scholle und man vermeint den Duft des schwarzen Ackerbodens daraus zu spüren. Carl Vinnen ist eine Beseelung der Landschaft eigen, die Einen, so verschieden die beiden Künstler im Uebrigen sein mögen, manchmal an Arnold Böcklin denken lässt. Die Karlsruher Hans von Volkmann, Friedrich Kallmorgen und Gustav Kampmann haben sich reich und vielgestaltig an der Secessionistenausstellung betheiligt. Von Ersterem ist's ein poesievolles Uferbild von der Riviera, vom Zweiten ein idyllischer «Sommernachmittag», vom Dritten sind's Winterbilder in pikanter Beleuchtung und raffinirt geschickter Ausführung in Pastell, die am meisten fesseln. Ohne irgend einem modernen Dogma nachzuschwören, folgt Otto Strützel nur seiner hingebenden Naturliebe, seinem scharfen und sicheren Wirklichkeitsgefühle; er sucht seine Vorbilder aus allen Gauen der Heimath zusammen, aus dem Wald von Grosshesselohe, aus dem Dachauer Moor, von den Ufern der Amper u. s. w. und immer überrascht er durch die Wahrheit und durch die liebenswürdige Art, wie er die Wahrheit sagt. Was Strützel ganz besonders gut zu malen weiss, ist das Wasser. Unter den Jüngsten dieser Sparte nimmt auch Alois Hänisch einen hervorragenden Platz ein. Er getraut sich an die schwersten koloristischen Aufgaben wie in seinem gross gesehenen «Sommerabend» mit den



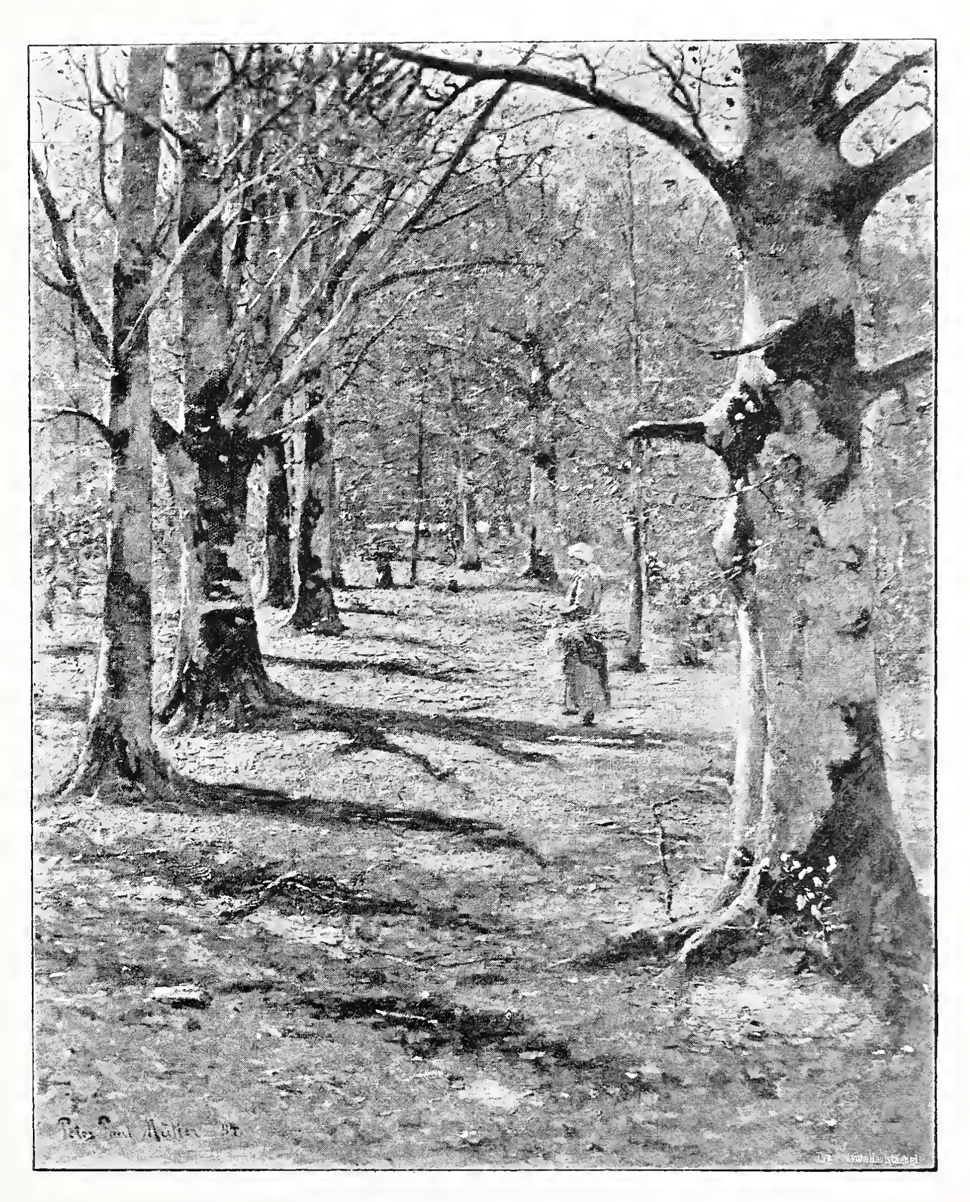
H. von Habermann pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Heiligenkopf.



starken komplementären Gegensätzen am Abendhimmel und macht sich mit gleicher Freudigkeit über bescheidene idyllische Themen her, wie in seiner unvergleichlich schön gearbeiteten grossen Gartenstudie. Hans Unger hat mit dem verlassenen venetianischen Friedhof einen Vorwurf entdeckt, der den Reiz der Neuheit hat und er hat diese Aufgabe zu einem Werke voll Farbenpoesie benutzt: ein Gottesacker an der Meeresküste, mit hohem, fahlen Riedgras bewachsen, und dazwischen glühend rothe Blumenbüsche in üppigster südlicher Pracht. Adalb. Niemeyer hat venetianische und capresische Motive in prickelnder Technik behandelt und weckt in jedem Beschauer, der den Süden kennt, das bekannte Heimweh nach italienischen Gefilden; desgleichen Richard Lipps, der seine Landschaften auch mit reizvollen Figuren belebt. Der eminent veranlagte Fritz Völlmy in Basel hat seine Cypressenlandschaft wohl auch in Landen wärmerer Sonne geschaut, trotz des kühlen feinen Silbertones, den er über die Landschaft gelegt hat. Sion Wenban entzückt uns in seinen Aquarellen in gleicher Weise durch die flotte, grosszügige Mache wie durch Stimmungsfeinheiten, und der Engländer Franz Currier zeichnet sich durch verwandte Vorzüge aus; man möchte meinen, er sei direkt bei einem der Meister von Fontainebleau in die Lehre gegangen.



Peter Paul Müller. Buchenwald.

Wenige, aber auserwählte Vertreter fand diesesmal die Thiermalerei: Heinrich Zügel sei als der Erste davon genannt; von ihm hängt im Hauptsaal ein kolossales Schafbild mit lebensgrossen Thieren und noch ein paar kleinere hat er eingeschickt, die aber auch noch ganz stattliches Format haben. So eng begrenzt die Welt ist, der Zügel seine Stoffe entnimmt, er behandelt sie in so grossem Stil, er kennt diese Welt so von Grund aus und liebt sie so aufrichtig, dass er uns doch in jedem Werke Neues mittheilt. Dazu ist Zügel's Können bewundernswerth und erstreckt sich in hohem Masse auch auf's Gebiet der Landschaft. Die gleichen Faktoren wirken bei dem vielseitigen Engländer Charles Tooby zusammen. Seine Landschaften sind von hohem künstlerischen Werth und seine kraftvoll hingeschriebenen Studien nach Löwen und Tigern, Schafen, Rindern und Ziegen sind es nicht minder. Die Energie und Einfachheit seines Vortrages vereinigen sich mit einem viel bewunderten satten und tiefen Kolorit; er gibt keinen Strich zu viel, aber jeder Strich sitzt. So ist auch Bruno Liljefors (Upsala), der vor ein paar



Marie Lübbes. Weiblicher Kopf.

Jahren bei seinem ersten Auftreten im Münchener Glaspalaste die erste Medaille gewann — mit einem Auerhahnjäger —, fast alle ausgestellten Bilder verkaufte und seitdem in vielen deutschen Kunststädten Erfolge erntete. Nur wer selber, die Flinte auf dem Rücken, zu allen Tages- und Nachtzeiten den Wald durchstreifte, wird ganz die stille Naturanbetung verstehen, die sich in Liljefors' Jagdbildern erkennen lässt. Vielleicht haben von den Tausenden von Menschen, welche diese Ausstellung besuchten, nur drei in Wirklichkeit so was gesehen, wie seine «Birkhühner im Reif»; die drei aber werden staunen, welchen Grad von Wahrheit der Maler mit den denkbar einfachsten technischen Mitteln erreichte. Im Gipfel eines Laubbaumes, einer Birke wohl, deren Aestchen vom ersten Morgenschein rosig überstrahlter Reif wie mit Blüthen überzieht, hat sich ein Volk von Birkhühnern niedergelassen, deren dunkles Gefieder einen starken Kontrast gibt zu dem lichten Schnee. Wer zur Sonnenaufgangszeit im Spätwinter draussen war, kennt solche Stimmungen recht gut; der grossen Mehrzahl der Andern freilich sind die dunklen Vögel im zuckerigen Geäst auf den ersten Anblick wohl ein wenig japanisch vorgekommen. «Ziehende Wildenten», ein Falke, der auf Rebhühner niederstösst, ein paar Jägergestalten und rein Landschaftliches sind in den übrigen Bildern des geistreichen Schweden dargestellt. Von ihm wird mancher deutsche Maler recht Nützliches lernen, denn in seiner Kunst ist Blut von unserm Blute.

Von den Plastikern der Secession haben sich nur zwei der Jüngeren an der Frühjahrsausstellung betheiligt; Mathias Gasteiger mit einer kauernden Artemis von herrlichen Formen und ein paar flott modellirten Statuetten, und Eduard Beyrer mit einer polychromirten Damenbüste, die frappirend malerisch behandelt ist.

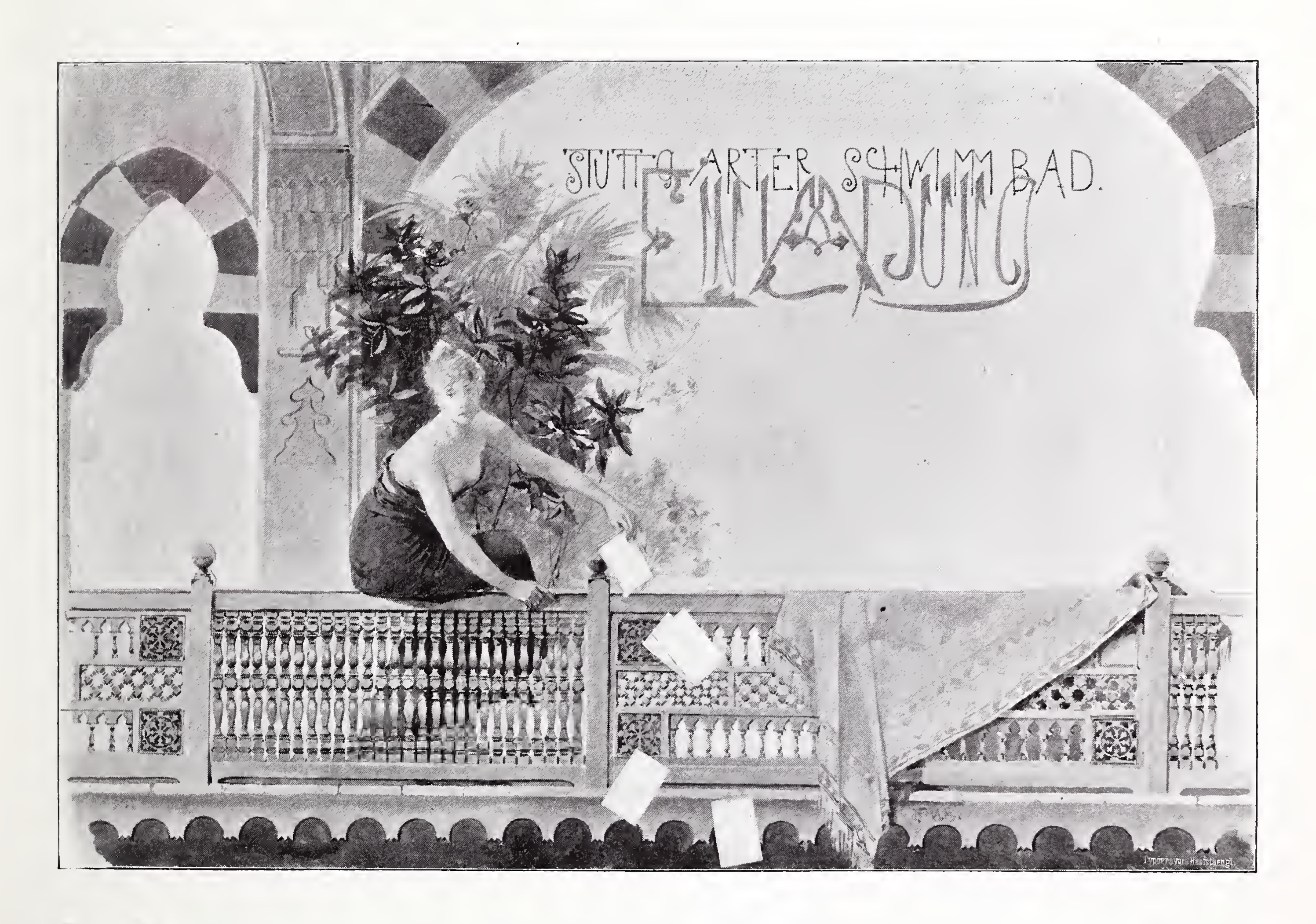
Den Wonnemond über schliesst sich der Kunsttempel an der Prinzregentenstrasse zu München und vieles von Dem, was jetzt dort zu sehen ist, wird von den rührigen Secessionisten nach Stuttgart und Berlin gebracht.



Ein maurisches Bad in Stuttgart.

Von

ALFRED FREIHOFER.



Eine Grundbedingung für die wahrhafte Gesundung unseres Kunstlebens und darum der sehnliche Wunsch aller Kunstfreunde ist die innige Verbindung von Kunst und Kunstgewerbe, das Eingehen der Kunst in das praktische Leben.

In Fest- und Schulreden, Zeitungsaufsätzen u. s. w. ist diese Forderung schon lange aufgestellt worden; aber von ihrer Erfüllung sind wir immer noch weit entfernt. Es fehlt auch noch viel, bis in alle die Kreise, die es angeht, die Erkenntniss der tieferen Gründe eingedrungen ist, aus welchen diese Forderung eine so unabweisliche, eine wahre Lebensfrage unserer Kunst ist. Es ist ja ganz richtig, wenn man darauf hinweist, wie wohl es unserem Kunstgewerbe anstünde, wenn Leute von wirklicher, grosser künstlerischer Begabung ihm zugeführt würden, und wiederum, wie viel Künstlerelend aus der Welt geschafft würde, wenn aus den Ateliers unserer Akademien eine Brücke hinüberführte zu einer

Erwerbsthätigkeit, die nicht auf das Malen von Staffeleibildern und auf das Befahren von Kunstausstellungen beschränkt wäre. Aber damit streift man die Sache doch nur obenhin, zeigt nur die günstigen sozialen und volkswirthschaftlichen Folgen, die von der Entfernung jener Scheidewand zu erhoffen wären.

Es handelt sich aber darum, der Kunst selbst, dem künstlerischen Schaffen jeder Art seinen natürlichen Boden zurückzugeben, auf dem es allein gedeihen kann. Der grösste Irrthum der Kunstbestrebungen des 19. Jahrhunderts war die Loslösung der sogenannten «hohen» Kunst von der übrigen Produktion von Dingen und ihre vermeintliche Emporhebung in die Welt der Gedanken. In seinem Wissensstolze verachtete dieses Jahrhundert das Werk der Hände, das Handwerk, es wollte in seinen Künstlern nur Dichter und Philosophen sehen, die, rein vom Staub der Werkstatt, auf den Höhen der Menschheit wandeln. Heute, am Ende dieses Jahrhunderts, haben wir so viel Perspektive gewonnen, um zu erkennen, was diese Kunst ohne Untergrund geschaffen und was sie versäumt hat. Ein vergleichender Blick auf die Kunstgeschichte zeigt uns, dass dieses Jahrhundert von allen anderen Kulturepochen sich hauptsächlich unterscheidet durch die Verlassenheit von jedem Geschmack in den praktischen Künsten. Unter der Vorherrschaft der Gelehrtheit erblasste das Verständniss für das Schöne. Unter den stets sich steigernden Anforderungen, welche zur Verarbeitung von Wissensstoff an das Hirn des letzten Volksschülers gestellt wurden, erstarb das Formgefühl im Volke; und als dann die maschinelle Produktion aufkam, bequemte es sich, ohne eine Entbehrung zu empfinden, zu einem billigen Massenverbrauch, da es längst die Freude an schönem Geräth verloren hatte. Das Wohnhaus des gemeinen Mannes im 19. Jahrhundert, jeder Stilform bar, ward zur grössten architektonischen Missgeburt aller Zeiten.

Im letzten Drittel dieses Jahrhunderts haben wir angefangen, uns dessen bewusst zu werden, und uns nach Heilmitteln umgesehen. Wir brachten das Haus und den Hausrath unserer Vorfahren wieder zu Ehren und durchjagten die Kunst aller Zeiten und Völker nach einem «Stil». Nachahmung, Entlehnung war die Medizin, mit der wir von unserer Kunstentkräftung zu genesen suchten, und der Arzt, der sie löffelweise reichte, konnte selbstverständlich nur wieder der Schulmeister sein. Aber unseren Enkeln wird's grausen, wenn sie einst besehen, wie wir nachgeahmt haben. Wir haben die Kur vielfach mit dem Verständniss jenes Wilden betrieben, welcher glaubte, Geschriebenes inne zu haben, wenn er es verschlinge.

Es ist ein weiterer Schritt vorwärts, dass wir auch dieser Barbarei uns bewusst geworden sind. Wir haben eingesehen, dass man sich die Kunstformen vergangener Zeiten nicht wie einen Raub aneignen kann, und dass der noch lange kein Grieche ist, der im Kostüm eines solchen umhergeht. Ein gut Stück weiter hat uns auch die vielgeschmähte «Ausländerei» gebracht. Ein vorurtheilsloser Blick auf die Kunst des heutigen Frankreich, des heutigen England zeigte uns, dass wir Deutschen am allermeisten unter der Kunstmisère dieses Jahrhunderts leiden; wir sehen allmählich jene Selbstzufriedenheit schwinden, welche glaubte, dass unserem Volke mit dem Erwachen zu nationalem Selbstgefühl schon auch eine grosse, fertige Kunst im Schosse liegen müsse. Die Einsichtigsten sind heute auch die Bescheidensten: sie wissen, dass solche holdeste Kulturblüthe einem Volke nur nach viel eigenem Ringen und heissem Liebeswerben zufällt.

Wir haben noch einen langen Weg vor uns, bis wir soweit sind. Führer auf demselben kann aber weder der gelehrte Schulmeister noch der Dekrete schreibende Bureaukrat sein. Soll die Kunst in Wahrheit wieder in das Leben des deutschen Volkes eingehen, dann müssen unsere Künstler zur Theilnahme an seinem Tagwerk heruntersteigen und jene dünne Luftschicht verlassen, in der sie nun schon allzulange mühsam nach Athem ringen. Erinnern wir uns, dass in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüthe das Wort «Künstler» und «Handwerker» ein und dasselbe war, dass die grossen Meister der Plastik zu allen Zeiten aus den Werkstätten der Gold- und Waffenschmiede hervorgegangen sind und dass auch ein Rafaël seinen Ehrgeiz darein setzte, ein guter Zimmermaler zu sein.

Unsere isolirte Staffeleikunst produzirt in's Blaue hinein ohne jedes Verhältniss zur Nachfrage, und diese Produktion ist durch die Wasserköpfe unserer Kunstausstellungen nachgerade gründlich ad absurdum geführt. Der Zeitpunkt ist da, wo der Selbsterhaltungstrieb das grosse Heer der Mittelmässigen zu der Einsicht führen muss, dass die Spezialität der Fabrikation von Wandschmuck in Goldrahmen überfüllt ist, und dass man sich daher nach anderen gangbaren Artikeln umsehen muss. Aber wir wollen nicht bloss die mittelmässigen Künstler auf das Feld des Kunstgewerbes herüberziehen, wo sie

auch nur als Gesellen und nicht als Meister gute Dienste leisten können; sondern die Ersten, die Besten sollen mit dem Beispiel vorangehen. Wenn wir es erst einmal dahin gebracht haben, dass auf unseren Ausstellungen der grosse berühmte Maler neben einem Oelgemälde eine Tapete, ein Stickmuster, der Bildhauer eine Vase, einen Leuchter als Stolz seines Könnens vorführt, dann wird die thörichte Verachtung des Akademikers gegen die praktisch angewandte Kunst rasch unmodern werden. Und wenn erst der Künstler aus freien Stücken zeigt, dass er dergleichen auch kann, dass er es besser kann, dass er es allein kann, dann wird auch der Besteller leichter den Weg zu ihm finden.



Vestibul.

Nicht allzuschwierig kann die Vermittlung zwischen Kunst und Handwerk bei dem Bildhauer sein, der überhaupt niemals den Kontakt so völlig verloren hat, wie der Maler, den fast nur noch die Buchillustration mit der übrigen Welt des Produzirens verbindet. Charakteristisch ist, mit welcher Hilflosigkeit heute die meisten Maler bei einer sie so nahe angehenden Sache, wie die Umrahmung ihrer Bilder ist, vom Rahmenmacher, vom Rahmen*händler* abhängig sind. Erst in jüngster Zeit zeigen sich Anläufe, dass die Künstler der öden Langweiligkeit der Goldrahmenfabrikate überdrüssig werden und einzusehen anfangen, dass, wie Kern und Schale, so auch Bild und Rahmen einen organischen Zusammenhang haben und in einem natürlichen Einklang stehen müssen. Ein Maler, der den Rahmen zu seinem Gemälde selber macht, hat schon, wenn auch auf schmalem Steg, den Weg beschritten, der von der Kunst zum Handwerk hinüberführt.

* * *

Bis heute ist es noch eine grosse Seltenheit, dass ein deutscher Künstler von «akademischer» Bildung in das Werk der Hände eingreift, dass er mit dem Tapezier, dem Weber, dem Töpfer zusammenarbeitet, dass er den Baumeister mit Gedanken befruchtet, und in dessen geometrische Konstruktionen mit seiner Phantasie anmuthiges Leben einhaucht.

Es ist daher wohl der Mühe werth, auch in der «Kunst unserer Zeit» davon zu reden, wenn solch ein Ausnahmsfall sich ereignet.

Seit Sommer 1889 besitzt Stuttgart ein grosses Volksbad, in welchem im Jahresdurchschnitt etwa tausend Bäder täglich genommen werden. Im vorigen Herbst ist dieses Bad durch Neubauten erweitert worden, in welchen prachtvolle Dampfbäder mit Ruhe- und Restaurationsräumen untergebracht sind. Dieser Theil des Stuttgarter Volksbades tritt aus dem Rahmen einer Anstalt für Massengebrauch heraus und ist als ein Luxusbad ersten Ranges zu bezeichnen. Dass es aber nicht bloss luxuriös ist, d. h. der Menge durch Prunk imponirt, sondern, dass der allein vom *Kunstwerk* ausgehende Zauber den feinfühligen Besucher gefangen nimmt, das verdankt es seiner Entstehung aus Künstlerhand. Es

ist hier nicht der Ort, auf die Trefflichkeit der praktischen Einrichtungen des Stuttgarter Bades des Näheren einzugehen, aber das müssen wir von vorneherein konstatiren, dass sein Lob von allen Sachverständigen, die es besuchen, gesungen wird, und dass es auch in dieser Beziehung bis heute in Deutschland unübertroffen dasteht. Denn es ist auch für die künstlerische Würdigung des Werkes ganz wesentlich, dass hier nicht ein Zierstück geschaffen ist, das ästhetische Reize befriedigt, aber dafür den praktischen Gebrauch behindert oder verleidet, sondern dass jenes oberste Gesetz für alle angewandte Kunst, wonach der angebrachte Schmuck niemals die Zweckmässigkeit des Gegenstandes beeinträchtigen darf, wie in allen Einzelheiten, so auch in der Gesammtheit der Anlage durchweg erfüllt ist. Was den grossen Wurf anlangt, in welchem die ganze Unternehmung geplant und durchgeführt, die Umsicht und die jede Kleinlichkeit vermeidende Munifizenz, mit welcher stets nach den besten Vorbildern gearbeitet wurde, so darf an dieser Stelle das grosse Verdienst, das sich der eigentliche Schöpfer der Anstalt, Kommerzienrath Vetter in Stuttgart, erworben hat, um so mehr anerkannt werden, als er es auch gewesen ist, der den Künstler herangezogen und ihm zu freier Entfaltung seiner Thätigkeit die Wege geebnet hat.

Der Neubau war bereits den Stuttgarter Architekten Wittmann und Stahl übertragen und die Pläne in der Ausarbeitung begriffen, als der genannte Kommerzienrath Vetter dem damals in Stuttgart verweilenden, ständig in München wohnenden Maler Ferdinand Max Bredt, der durch seine Orientbilder längst einen hochgeachteten Namen in der Kunst hat, den Vorschlag machte, die künstlerische Leitung des Ganzen zu übernehmen und seine reichen Kenntnisse des maurisch-arabischen Stils an dieser praktischen Aufgabe zu verwerthen. Nachdem Bredt den Eindruck gewonnen hatte, dass ihm hier wirklich ein Feld freier Thätigkeit eröffnet werde und dass es sich nicht nur, wie es bisher in Deutschland so oft der Fall zu sein pflegte, darum handeln solle, einer von Anderen fertig gemachten Sache ein sogenanntes «künstlerisches» Mäntelchen anzuhängen und, wo es eben gerade ginge, einige «echte» Schmuckstücke äusserlich anzukleben, ging er mit Freudigkeit auf den Vorschlag ein, und er hat unter Zurückstellung aller anderen künstlerischen Thätigkeit der Schaffung dieses «maurischen Bades» eine Zeit von anderthalb Jahren gewidmet.

Dass es dabei ohne manchfache Kämpfe nicht abging, kann nicht Wunder nehmen, und man darf Denen, die sich den Plänen des Künstlers widersetzten, schliesslich auch kein allzugrosses Verbrechen daraus machen. Ist es doch bei uns überall noch eine so ungewöhnliche Sache, dass der Künstler dem Baumeister, dem Maurer, dem Tischler, dem Tapezier eine Vorschrift macht, wie er seine Sache anzufassen habe, und wird doch jeder von diesen in seinem Selbstgefühl zu der erstaunten, wo nicht empörten Frage geneigt sein, was denn ein Maler von seinem Handwerk verstehen wolle?

Schliesslich drang aber doch der Künstler in der Hauptsache mit seinen Intentionen durch, nicht zum wenigsten Dank der verständigen Unterstützung des mehrgenannten Herrn Vetter.

Was die architektonischen Formen des Baues anlangt, so hatte sich Bredt mit den bereits vorhandenen, im Grundriss kaum mehr zu ändernden Plänen der Architekten auseinanderzusetzen. Es war somit dem Künstler nicht ohne Weiteres möglich, den Wunsch nach Errichtung eines ächten, richtigen maurischen Bades mit einer den besten Mustern frei nachschaffenden Phantasie auszuführen. Aber ein Ding der Unmöglichkeit war es auch nicht, sich mit den Baumeistern über den architektonischen Rohbau dahin zu verständigen, dass jener arabisch-maurische Stil, wie er in Nordafrika (Algier, Tunis, Tripolis) sich herausgebildet hat, den Grundformen natürlich, ohne Zwang und mit ungeschädigter künstlerischer Wirkung angeschmiegt werden konnte. Es ist ja das Charakteristische der arabisch-maurischen Kunstdenkmäler, dass sie die architektonischen Grundformen in der Hauptsache aus anderen Baustilen übernahmen, seien es nun die verschollenen Bauten des persischen Sassanidenreichs oder die byzantinisch- und westgothisch-altchristlichen Formen des frühmittelalterlichen Kirchenstils oder die allenthalben in der alten Welt vorhandenen gewaltigen Ueberreste römischer Monumentalbauten. Diese Anschmiegung vollzog sich um deswillen so leicht, weil die von den Arabern und Mauren geschöpften neuen Formgedanken sich wesentlich auf dem Gebiet des Ornaments bewegen und stets aus einem Material hergestellt worden sind, das als Verschalung auch den rohesten und kunstlosesten Kern umschliessen kann. Stuck, Holz, Metall und Fliessen spielen die Hauptrolle in der arabisch-maurischen Verzierungskunst; der Grundcharakter desselben als Flach-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Schwimmbassin des maurischen Bades in Stuttgart

nach einer Aufnahme von Martin Rommel & Co., Stuttgart.





Otto Strützel pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München.

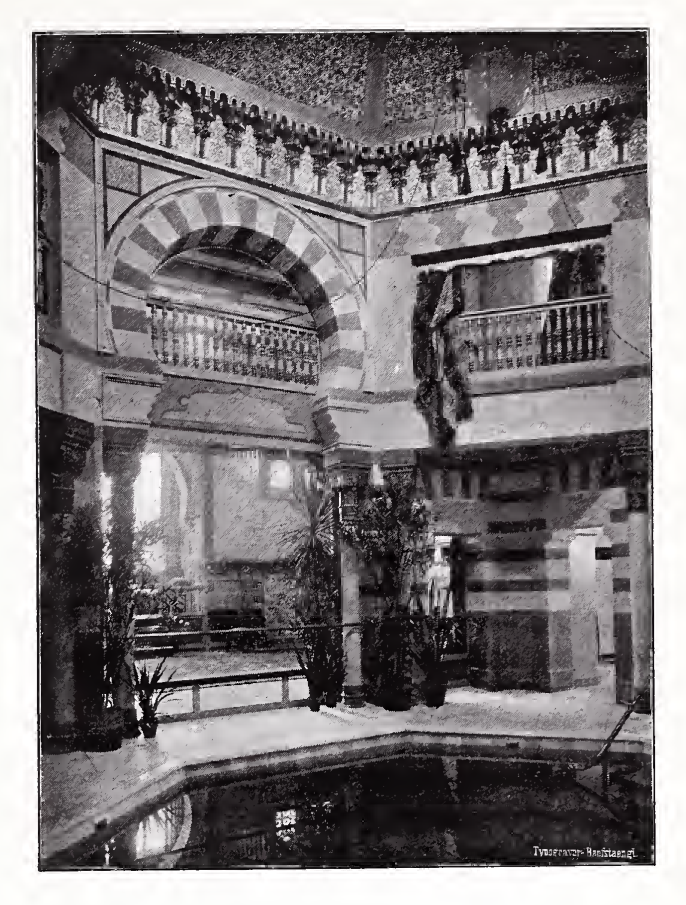
Abend.



Ornament forderte nirgends die Verwendung schweren Steinmaterials, selbst dann nicht, wenn das verzierende Element in die Konturen der architektonischen Formen übergreift, wie beispielsweise bei dem Hufeisenbogen, dessen gezackte Zierformen in Holz, Stuck oder Metall leicht anzubringen sind, sofern nur die zu verbindenden Säulen die nöthige Schlankheit und die Fenster- oder Thüröffnungen die nöthige Weite besitzen.

Gleichwohl hatte der Künstler keine leichte Arbeit. Es waren manchfache und erhebliche Aenderungen der Planvorarbeiten, insbesondere in der Anordnung der Säulen und Bögen, der Fenster und Kuppeln von Nöthen, und es ist wahrhaftig kein schlechter Beweis, den da ein Künstler, der sonst nur den Pinsel über die Leinwand führt, für das der künstlerischen Begabung überhaupt innewohnende Auffassungsvermögen zu Schaffung der zweckmässigen Form auch auf dem Gebiete des Bauhandwerks geliefert hat.

Nachdem das bauliche Skelett geschaffen war, kam die Hauptaufgabe für den Künstler: die Innenarchitektur. Diese beschäftigte Bredt den ganzen Winter 1892 auf 1893. Alles, was im Raume sichtbar ist, ist von seiner Hand entworfen; so die komplizirte Holzarchitektur im Restaurationsraum (vgl. die 10. unserer Abbildungen), bei welcher die reizvollen Gitter des Treppenaufgangs zur Empore besonders in die Augen fallen, die Holzarchitektur der Schwimmhalle, der Gallerie im Ruheraum für Herren (Abbildung 6 und 7) u. s. w. Eine ausgezeichnete Leistung sind in dieser Beziehung namentlich auch die Plafonds, die Wanddekorationen und der Schmuck der Kuppeln. Bredt hat in den letzten zehn Jahren einen viermaligen längeren Aufenthalt in Tunis genommen und kennt die dortigen Kunstdenkmäler, wie auch das Meisterwerk maurischer Kunst, die spanische Alhambra, aus genauestem Studium. Ganz besonders kam ihm zu Statten, dass er von diesen seinen Reisen nicht etwa blos Photographien, sondern eine grosse Zahl von plastischen Abgüssen der schönsten Ornamente mit nach Hause gebracht hat. Mit einem bewundernswerthen Geschick und Verständniss hat Bredt diese seine Schätze theils durch wohlberechnete Anpassung an den Stuttgarter Bau direkt verwerthet, theils die gegebenen Motive in neuer Konstruktion für die zu schmückende Fläche umgearbeitet, theils aus dem Geist des maurischen Stils heraus neue Formen dieser proteusartigen Verzierungskunst geschaffen. In letzterer Beziehung heben wir den Marmorfussboden und die Wände des Vestibüls hervor; in der ersteren das prachtvolle Stalaktitenmotiv in der Kuppel des Ruheraums (s. Abbildung), das aus einem Harem in Kairo stammt; ferner das insbesondere bei der elektrischen Beleuchtung — es wird auch Winters bis Abends 9 Uhr gebadet — unvergleichlich schön wirkende goldverzierte Filigranmuster in der Kuppel des Laubads und das einer Moschee in Tunis entstammende grosse Fenster in dem sich daran anschliessenden Nebenraum mit dem Kaltbassin und den kalten Douchen. Alle diese kostbaren Muster hat Bredt dem Stuttgarter Bad überlassen und sich nur den Schutz vor anderweitiger Nachahmung vorbehalten.



Laubad für Herren mit Blick in den Ruheraum.

Eine ganz besondere Sehenswürdigkeit bilden die im Ruheraum für Herren als Wanddekoration angebrachten Fayence-Fliessen, originale Stücke, die Bredt in der Zahl von einigen Tausend aus Tunis beigeschafft hat. Die Manchfaltigkeit und künstlerische Freiheit dieser von arabischen Handwerkern geschaffenen Ornamente hat etwas tief Beschämendes für unser modernes europäisches Kunstgewerbe. Es ist für den herrschenden Geschmack auch bezeichnend, dass Bredt viel


Blick von einer Gallerie in einen Ruheraum.

Mühe hatte, die Anbringung dieses reizvollen Schmuckes durchzusetzen, und dass er erst damit durchdrang, als einige Münchner Kunsthändler grosse Lust zeigten, die Sendung käuflich an sich zu bringen. Leider war es nicht möglich, unsere Abbildungen durch einige ornamentale Details dieser Art zu ergänzen, wir müssen auf die andeutungsweise Wiedergabe kleinster Dimension auf unserer Abbildung 9 verweisen. Hervorgehoben sei aber hier ausdrücklich, dass in der Anwendung des Materials durchweg dem praktischen Gebrauch die peinlichste Rücksicht gewidmet und beispielsweise in keinem vom Dampf berührten Raum Stuck oder ähnliche dem Ruin ausgesetzte Masse verwendet wurde.

Aber nicht bloss auf das, was niet- und nagelfest ist, erstreckte sich die Thätigkeit des Künstlers, sondern auch auf die gesammte mobiliare Einrichtung. Auch hier konnte Bredt eine von ihm an Ort und Stelle zusammengebrachte reiche Sammlung arabischer Möbel verwerthen. Etagèren, Tische, Divangeländer, das Buffet der Restauration u. s. w. sind theils direkt nach Originalen, theils nach frei konstruirten Zeichnungen Bredt's gearbeitet. Ebenso ist die Beschaffung der Teppiche, der stofflichen Wanddekorationen, der Vasen, künstlichen Pflanzen u. s. w. von dem Künstler mit all dem Geschmack, den die Münchner Künstlerschaft unter Führung eines Gedon, Lenbach u. a. sich erworben und im Lauf der Jahre über alle Stilarten ausgebreitet hat, in mustergiltiger Weise besorgt worden.

Wir können uns auf die Einzelbeschreibung nicht allzuweit einlassen und dürfen den Leser zur Gewinnung anschaulicher Eindrücke auf unsere Abbildungen verweisen. Was freilich diese Abbildungen nicht geben können, das ist die f a r b i g e Wirkung dieser Räume, die bei aller ungenierten Verwendung ungebrochener Töne Dank der unfehlbaren ornamentalen Gesetze der maurischen Kunst etwas unbeschreiblich Wohlthuendes hat: bei aller Pracht und kaleidoskopartigen Buntheit eine vornehme Ruhe, die man mit vollem Entzücken geniesst, wenn man nach Durchlaufung der Stadien eines Heissluft- und Dampfbades mit Massage, Douche und Bassinbad sich in dem prächtigen Ruheraum für eine halbe Stunde auf's Ruhebett niederlegt und hier, wie hernach in den reizenden Restaurationsräumen in behaglicher Musse das Auge über Decken, Wände und Fussboden schweifen lässt.

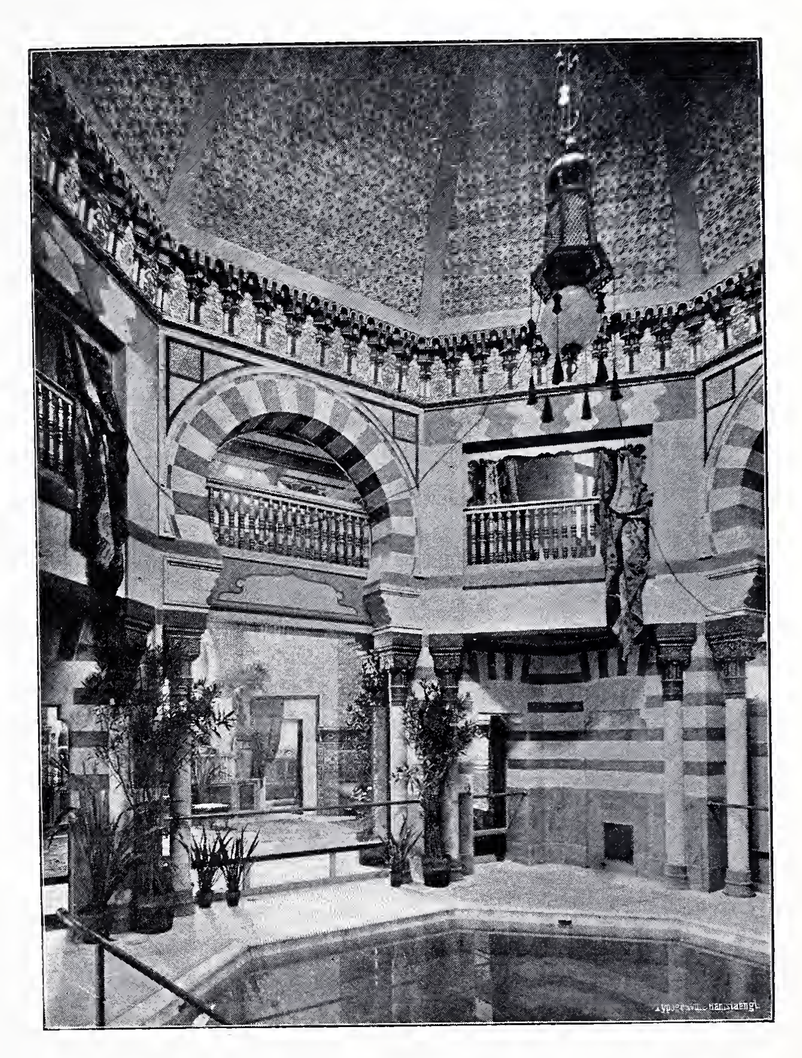
Nicht vergessen sei übrigens an dieser Stelle die vortreffliche Wirkung, welche Bredt durch Anwendung der neuerdings vielbesprochenen Tempera-Farben des Barons v o n P e r e i r a erzielt hat und die vor dem Oelanstrich eine ganz unverhältnissmässig grössere Leuchtkraft und Reinheit des Tons voraus haben.

Der erste Eindruck dieser Räume auf den Besucher ist, wie dies bei dem durchschnittlichen Aussehen unserer öffentlichen Vergnügungs- und gemeinnützigen Anstalten nicht anders sein kann, der eines unerhörten Reichthums an prunkvoller Ausstattung. Sieht man aber näher zu und kann man mit einiger Kenntniss das Detail der Ornamente mit bekannten Mustern des arabisch-maurischen Stils, wie sie uns insbesondere durch Reproduktionen aus der Alhambra geläufig sind, vergleichen, so macht man die merkwürdige Entdeckung, dass eigentlich die ganze Ausschmückung der Räume vom Künstler in grosser E i n f a c h h e i t gehalten ist, dass er die Motive der Verzierungskunst nach verhältnissmässig bescheidenen Vorbildern gewählt hat und dass der Eindruck der V o l l k o m m e n h e i t in der Dekoration nur aus dem s c h ö n e n Z u s a m m e n k l a n g aller Einzelheiten und aus der z w e c k m ä s s i g e n V e r t h e i l u n g resultirt, die n i r g e n d s e i n e L ü c k e l ä s s t, aber auch v o r j e d e r U e b e r l a d u n g s i c h h ü t e t. Das ist ja das Grundgesetz aller ornamentalen Kunst, das bei jeder Verzierung eines

Topfes, jedem Buchdeckel, jedem Stickmuster in die Erscheinung tritt, das sich aber ebenso in der Gesammtheit einer Innendekoration und nicht am wenigsten bei den Fassaden grosser monumentaler Bauten geltend macht: Das Zusammentragen aller möglicher Schmuckstücke, das Verpfeffern der einfachen Grundform mit raffinirten Verzierungskünsten, die Verschwendung edelsten Materials — es nützt alles nichts, lässt unbefriedigt, stösst ab, und nur das wahrhaftige künstlerische Gefühl, das das Rechte am rechten Ort anzubringen weiss, bringt den dem Anblick schöner Natur verwandten Genuss einer gesättigten Anschauung hervor.

Man könnte uns nach dem, was wir einleitend über das Eingehen der «hohen» Kunst in's Kunstgewerbe gesagt haben, den Vorhalt machen, unser Beispiel beweise nicht allzuviel, denn es handle sich in dem geschilderten Werk nicht um die selbständige Neuschaffung eines Künstlers, sondern nur um die geschickte Nachahmung und Verwerthung des Kunstschaffens fremder Völker, vergangener Zeiten. Wer in die Sorgen und Mühsale unserer künstlerischen und kunstgewerblichen Produktion tieferen Einblick hat, wird uns verstehen: Wir freuen uns darüber, dass die philanthropischen und industriellen Unternehmer einer gemeinnützigen Anstalt aus freiem Antrieb einen Maler, — «Kunstmaler» heisst die schreckliche Bezeichnung, mit der man ihn von anderen, die den Pinsel führen, unterscheiden will — herbeigerufen haben, um dem von ihnen geplanten Werk die künstlerische Weihe zu geben, dass der Gerufene der Arbeit sich unterzogen und sie trotz mancher Unlust durchgeführt hat und dass heute das Werk den Meister lobt. Von einem solchen Künstler zu verlangen, er müsse nun alsbald einen neuen Stil, wohl gar einen deutschen Bäder-Spezialstil zu Tage fördern, das könnte nur dem Unverstand beikommen.

Man muss es aber in Stuttgart miterleben, wie seit Eröffnung des neuen Bades allwöchentlich Kommissionen und Deputationen aus grossen Städten erscheinen und ihrer ungeheuchelten Bewunderung für die Neuheit des hier Geschaffenen Ausdruck geben, dann wird der Optimismus begreiflich oder — verzeihlich, der sich



Laubad, im Hintergrund Rauchzimmer.

der Hoffnung hingibt, wir werden vielleicht doch noch zu einem glücklichen und naturgemässen Zustand unserer Kunst gelangen, der den Künstler aus seinem Wolkenkukuksheim herunterholt und ihn im alltäglichen Leben des Volkes wieder heimisch macht.



DER JÜNGSTE RUBINSTEIN.

VON

DR. MAX DIETZ (WIEN).

Ein vielbeneidetes Geschick ist's, im Weltruhm sich zu sonnen. Solch' bevorzugtes Loos ist *Anton Rubinstein* zugefallen, einem Manne, der, was immer man gegen ihn auch vorbringen mag, zu den hervorstechenden künstlerischen Ichheiten der Jetztzeit zählt. Als Virtuose spottet er heutigen Tags jeden Vergleichs. Trotz Mangel an Ruhe, Mass und Selbstbeherrschung, ungeachtet dessen, dass er zuweilen mehr sich selbst spielt, als der betreffenden Komposition gerecht zu werden sucht, kann er als der grösste, jedenfalls als der warmblütigste und inspirirteste unter den lebenden Pianisten gelten. In diesem Betracht vermögen weder Hans von Bülow noch Emil Sauer ihm den Rang abzulaufen. Keiner von ihnen besitzt wie er die Gabe, so vom Grund der Seele heraus am Klavier zu singen, Töne von märchenhafter Zartheit erklingen zu lassen, gewitterhaft tosende Tonstürme, worin überschäumendes Kraftgefühl zur Entladung kommt, zu entfesseln. Ein moderner Ariost, der diesen durch dämonische Gluth faszinirenden Darbietungen lauschte, müsste sich versucht fühlen, ein schwungvolles Heldengedicht, «Der rasende Anton» zu schreiben. Sein Ruf in diesem Punkte ist bis zur Sternenhöhe gestiegen. Gleichwohl hat er sich nicht daran genügen lassen. Sein Ehrgeiz strebte weit in's Breite hinaus. Gleich Liszt, über welchen er selbst einmal in edler Bescheidenheit den Ausspruch gethan: «Im Vergleich mit ihm sind wir andere Pianisten alle mit einander dumme Jungen», wollte er nach dem Lorbeer doppelten Künstlerruhms langen, wie als Virtuose auch als Tonsetzer bleibende Bedeutung erringen. Ob er in dieser Beziehung seinen Fähigkeiten nicht zuviel zugetraut? Fast scheint es so. Unleugbar steht ihm hier nicht die gleiche Empfindungsstärke und Ursprünglichkeit der Phantasie zu Gebote. Auch die ordnende Verstandeskraft lassen sie vermissen. Zwar werden in schönen Motiven lockende Versprechungen gegeben, denen indess die Erfüllung in gediegener Ausgestaltung nicht auf dem Fusse folgt. Darum das Schwankende, Unbefriedigende, Eindrucksschwache seiner Kompositionen grossen Stils. Die dramatische und Ozeansymphonie, das verlorene Paradies und der Thurmbau von Babel, die Kinder der Haide, der Dämon und die Makkabäer, sie alle enthalten liebliche Oasen inmitten dürrer Wüsteneien. Hübsche, zarte, auch leidenschaftliche Themen tauchen auf, Spuren von Eigenart leuchten hervor, der Stempel der Besonnenheit aber, der planmässigen Ueberlegung fehlt. Gleichwie man in den europäischen Armeen ungestüm vordringende und zäh Widerstand leistende Soldaten unterscheidet, Angriffstruppen, wie Franzosen und Ungarn, und Vertheidigungstruppen, wie die Slaven, insbesondere Russen und Russinnen, so gibt's auch Komponisten, bei denen alles darauf ankommt, ob es ihnen gelingt, gleich beim ersten Wurf das Ziel zu erreichen, und wieder andere, welche mühevoll unter harten Kämpfen sich ihren Geistesschatz abringen müssen. Zu diesen zählt Rubinstein keineswegs. Die Feile ist seine Sache nicht Glückt's nicht sofort, so flüchtet seine Inspiration, des unverhofften Widerstandes überdrüssig, von dannen. Sein Gelungenstes sind Augenblicksergebnisse. Wohl ihm, wenn die Muse gerade zu Willen war! Wo nicht, fühlt er sich verlassen, denn seine Stärke liegt lediglich im Entwerfen, nicht im Ausführen. Er komponirt improvisirend, darum ist seinem unermüdlichen Streben ein dauernder Erfolg versagt geblieben. Da ihm in grossen Formen bald die rechte Schwungkraft mangelt, die Wärme verfliegt, der volle Athem versagt, die anfängliche Begeisterung einknickt und an ihrer statt die Routine mit Anklängen an bekannte Muster tritt, so kann's nicht Wunder nehmen, wenn seine umfang-



Phot. F. Hanfstaengl, München.

Ruheraum aus dem maurischen Bade in Stuttgart

nach einer Aufnahme von Martin Rommel & Co., Stuttgart.





F. M. Bredt pinx. Phot. F Hanfstaengl, München.

Zwei Gazellen.



reichen, aber nicht grossgestalteten Schöpfungen aus der Concertliste allgemach zu verschwinden beginnen. Blos kleinere Erzeugnisse seiner rastlosen Feder haben Anklang gefunden und in der Gunst des Publikums sich behauptet. Im Salonstück und im Lied hat seine Phantasie erfreuliche Früchte gezeitigt. Da kann eben eine gute Stunde ihren Zauber üben. Ein glücklicher Einfall, rasch aufgegriffen, reicht hin, dem niedlichen Dingsda Lebensfähigkeit zu verleihen. Hier bedarf es weder des Rüstzeugs scharfer Selbstkritik, deren Mangel die Achillesferse unseres Meisters bildet, noch der Mittelpunktsgemeinschaft, welche die Lebensfrage für bedeutsame Schöpfungen ausmacht.

In neuerer Zeit ist der Begründer des Petersburger Konservatoriums auch als Schriftsteller aufgetreten, zunächst mit einer Verwahrung, die er gegen die altehrwürdige Kunstform des Oratoriums eingelegt hat, das er durch die «geistliche Oper» ersetzt wissen will. Die Passionen Bach's, die Epopöen Händel's, die Stimmungsbilder Mendelssohn's wünscht er auf die Bühne verpflanzt, mit Dekorationen, Aktion, Kostüm und dem übrigen scenischen Apparat zu sehen und verspricht sich davon einen mächtigen Eindruck. Ein seltsamer Einfall! In einer Zeit, wo die Musikwelt nach dem Bayreuther Festspielhause pilgert, hat sie zu Experimenten, wie sie Rubinstein vorschlägt, die Lust verloren. Mehr Aufsehen hat die letzte Kundgebung des berühmten Spielers: «Die Musik und ihre Meister» erregt. Der echte Rubinstein spricht hier aus jeder Zeile. Schon der Umstand, dass er rückhaltslos seine Meinung äussert, seine Ab- wie Zuneigung ohne Hehl offenbart, verleiht der Schrift einen besonderen Reiz. Wie sich die Welt der Musik im Kopfe des gefeierten Virtuosen spiegelt, erfährt man daraus genau. Er hält Heerschau ab auf dem weitgedehnten Felde der Tonkunst, lässt die Führer der verschiedenen Zeitabschnitte vor seinen Richterstuhl hintreten und fällt über sie Urtheile, die bald Zustimmung erwecken, bald den Widerspruch herausfordern. Sehen wir näher zu.



Ruheraum für Herren. Nordseite.

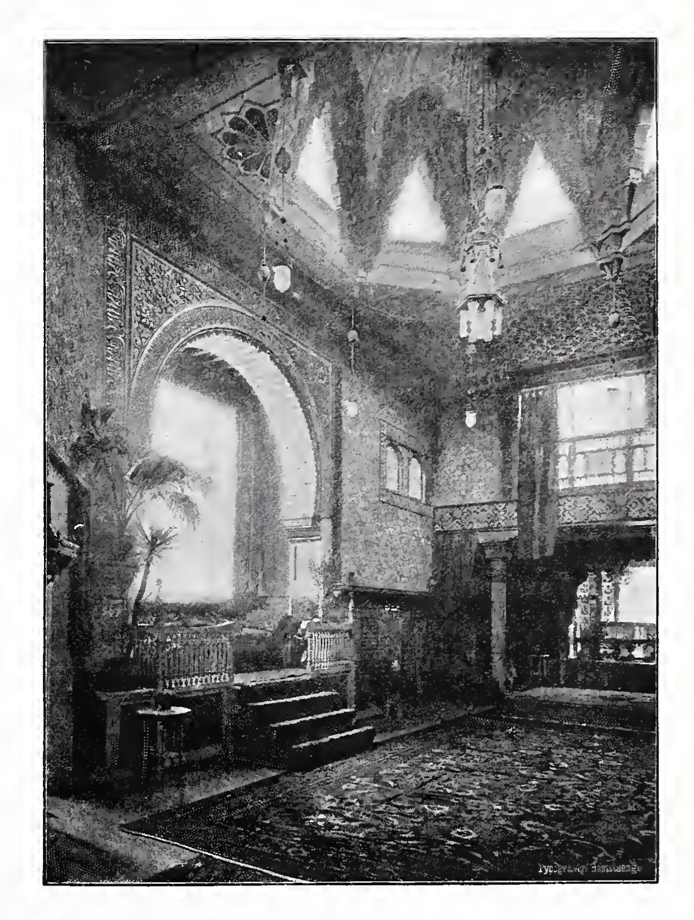
Eine kunstsinnige Dame besucht ihn in seiner Villa in Peterhof und gewahrt im Musikzimmer die Büsten von fünf Tonsetzern. «Es sind diejenigen, die ich am meisten in meiner Kunst verehre», meint Rubinstein. Das vorliegende Werk liefert zu diesem Ausspruch den Kommentar. Einige Grundansichten werden erörtert, woran sich dann eine aphoristische Darstellung der Musikentwicklung anschliesst. Zunächst wird uns einzureden versucht, dass die Oper «eine untergeordnete Gattung» der Tonkunst sei, die Instrumentalmusik ist «die Seele der Musik», ihm daher allein massgebend. Vokalkomponisten kommen ihm vor «wie Leute, die blos das Recht haben, ihnen gestellte Fragen zu beantworten, nicht aber selbst zu fragen oder sich zu äussern, sich auszusprechen». Natürlich ist damit über die Blüthezeit des A capella-Gesanges der Stab gebrochen. Die niederländische Periode sieht er nur als wissenschaftliche Epoche, als prähistorische Zeit an, was ihm

Niemand, der die Werke Josquin de Près' oder Orlando di Lasso's kennt und den Vorführungen der Amsterdamer Vokalkapelle angewohnt, glauben wird. Rubinstein steht da auf einem längst überholten Standpunkte. Mit ergötzlicher Inkonsequenz lässt er durch ein Hinterpförtchen Palestrina hereinschlüpfen, der ihm als «Anfang (!) der Musik als Kunst», als Ausgangspunkt ihrer ersten, der Orgel- und Vokal-Epoche gilt. Des unzerreissbaren Zusammenhangs dieses Sterns der römischen Schule mit seinen belgischen Kunstvorfahren, denen er noch weit mehr als Mozart seinen italienischen Vorgängern und Zeitgenossen verpflichtet war, scheint der russische Meister sich somit nicht bewusst zu sein. Über das 17. Jahrhundert weiss er, von ein paar Instrumentalisten abgesehen, das Wenigste zu sagen. Den Altvater deutscher Tonkunst, den markigen Charakteristiker und weihevollen Sänger der Leidensgeschichte des Herrn, Heinrich Schütz, schweigt er einfach todt. Aus dem 18. Jahrhundert ist die grosse italienische Schule des «schönen Stils» verschwunden. Die Tonkunst der Neapolitaner, aus der ein Händel und Gluck, Mozart und Spontini reichlichst Nutzen gezogen, existirt für ihn nicht. Rameau, der wegen etlicher Klaviernippes angeführt ist, gibt er für den Gründer der komischen Oper aus. Wem er das wohl nachredet? Dieser hochgeniale Künstler, einer der tiefsten Tragiker aller Zeiten, hat gelegentlich eine Balletoper «Platée oder die eifersüchtige Juno» (aufgeführt 4. Februar 1749) geschrieben, die komische Oper aber damit ebensowenig gegründet, wie Händel das komische Oratorium mit «Frohsinn und Schwermuth». Vor diesem erhält J. S. Bach, weil «ernster, gemüthvoller, tiefer, erfinderischer, incommensurabler» den Vorzug, indes ist die Ergänzung der Musikkunst in damaliger Zeit durch Vereinigung beider (nur dieser?) Namen bedingt. «Bach ein Dom, Händel ein Königsschloss». Bei Bach hat es ihm sein wohltemperirtes Klavier angethan, ausserdem die chromatische Phantasie, die Variationen, Partiten, Interventionen u. s. w. Über seine grössten Schöpfungen, die Johannes- und Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die hohe Messe wird kaum ein Wort verloren.

Eine neue Aera bricht an. «Der Orchestergeist verdrängt den Orgelgeist, die Oper das Oratorium, die Sonate die Suite». Philipp Emanuel Bach ist der Vertreter neuer Kunstanschauungen, in seinen Klavierstucken finden sich die Anfänge aller späteren Aeusserungen. Er bildet die Brücke zwischen Johann Sebastian Bach und Joseph Haydn. Die Musik zieht nach dem deutschen Süden, das Dreigestirn Haydn, Mozart, Beethoven taucht auf. Ersterer ist eine «bedeutende Persönlichkeit, aber dabei immer nur der liebenswürdige, lächelnde (manchmal sarkastisch) zufriedene, sorglose, alte Herr, — in seinem ganzen musikalischen Schaffen». Mozart anlangend ruft er aus: «Helios der Musik möchte ich ihn nennen! Alle Gattungen der Musik hat er mit seinem Lichte beschienen und Allem den Stempel des Göttlichen aufgedrückt. Man weiss nicht, was mehr an ihm zu bewundern, seine Melodik oder seine Technik, seine krystallene Klarheit oder der Reichthum der Erfindung». Und doch weigert er ihm den höchsten Rang — wegen des ewigen Sonnenscheins in seiner Musik. «Die Menschheit lechzt nach einem Gewitter, — es erdröhnt die französische Revolution, — Beethoven erscheint!» Das ist sein Held, der gezeigt hat, dass die Instrumentalmusik Dramatisches ausdrücken, der Humor sich bis zur Ironie steigern kann. Am meisten fühlt er sich von seinen Scherzos gepackt. «Lächeln, lachen, sich lustig machen, nicht selten Bitterkeit, Ironie, Aufbrausen, überhaupt eine Welt psychologischen Ausdruckes hört man darin, und zwar als wie nicht von einem Menschen, als wie von einem unsichtbaren Titanen, der sich einmal über die Menschheit freut, ein anderesmal ärgert, sich über sie einmal lustig macht, ein anderesmal weint, — genug, ganz incommensurabel!» Kaum ist ihm diese beziehungsvolle Bemerkung entschlüpft, so neckt ihn wieder der phantastische Kobold und verleitet ihn zu Absonderlichkeiten. Dazu zählt die Behauptung, «Fidelio» sei die schönste existirende Oper, ferner jene, dass die unvergleichliche Missa solemnis nicht den grössten Schöpfungen des Bonner Meisters anzureihen wäre. Viel Wahrscheinlichkeit trägt die Ansicht in sich, dass Beethoven nach dem «Unaussprechlichen» der ersten drei Sätze der Neunten etwas Ausgesprochenes haben wollte und daher das gigantische Werk durch einen Chorsatz krönt. Unmittelbar an den Titanen der Musik reiht der Verfasser den Dritten seiner Götter an, den Vater der lyrisch-romantischen Epoche der Musikkunst. «Beethoven hat uns in seinem Fluge zu den Sternen mit hinaufgenommen, von unten aber ertönt ein Gesang: Kommt doch herunter, auf der Erde ist es ja auch so schön!» Diesen Gesang singt Schubert, er schafft das Stimmungs-

lied, das vom Herzen kommt und zum Herzen dringt, ausserdem auch das kleine Klavierstück. «Und da ist er mir am Unerklärlichsten», setzt Rubinstein hinzu und führt weiter aus: «Schubert war das echte Wiener Bürgerkind, — Volksgarten, Strasse, Kaffeehaus, Zigeuner seine Welt, — der Wiener Dialekt (wie bei Haydn und Mozart) seine Sprache. Er hat gesungen, wie der Vogel singt, immer und unaufhörlich, aus voller Brust, aus voller Kehle, hat sich gegeben, wie er ist, hat wenig gefeilt an seinen Werken, — seine Melodik wiegt alle Mängel auf, wenn deren wirklich vorhanden sind». Nach diesem «kreuzfidelen Lerchenfelder» sucht die Musik ihre frühere Stätte Norddeutschland auf, wo gleichzeitig Weber als Opernsetzer und Instrumentalkomponist hervorragt. Über seine instrumentalen Hervorbringungen spricht er sich günstig aus, dafür fehlt wenig, dass er seine Bühnenwerke, die doch ein Juwel der Musikliteratur bilden, schlankweg übersieht. Schon hier tritt Rubinstein's Abneigung vor der Oper, die sich vermuthlich von seinen eigenen Misserfolgen auf diesem Gebiete herschreibt, in lächerlich schroffer Weise hervor. Seinen Sympathien nach müsste er gleich auf Mendelssohn übergehen; da er jedoch über die Tausendkünstler des Klavierspiels Einiges mittheilt, so mag er auch das andere Feld, «das ungeheuer bebaut worden und viel mehr als alles bisher Erwähnte das Publikum genährt und erfreut», die Oper, nicht umgehen. Er hat den Kampf Jakobs mit dem Engel in sich durchkämpft und es endlich über sich gewonnen, einen kurzen Abriss der Operngeschichte zum Besten zu geben, der so übel nicht ist, als man nach den bisherigen Pröbchen von Verstiegenheit argwöhnen könnte. Wir wollen dabei an Einzelheiten die bessernde Hand anlegen.

Wenn Rubinstein die italienische Oper synonym mit Unbedeutendheit findet, weil seinem allein seligmachenden Orchester eine bescheidene oder gar nichts sagende Rolle zugewiesen, so muss diese Einseitigkeit als Ausfluss seiner ausschliesslichen Vorliebe für den regsamen Instrumentalstil hingenommen werden. Cimarosa hat indes von den orchestralen Mitteln einen sehr sparsamen Gebrauch gemacht und ist trotzdem eines der schönsten Muster seiner Gattung geblieben. Der Hauptleistungen Rossini's wird anerkennend gedacht, etliche Seltsamkeiten laufen allerdings mit unter. So schweigt er sich über «Cenerentola», dies genial reizvolle Werk, gänzlich aus. In der wundervollen «Tell»-Ouverture stört Rubinstein das Schlussallegro. Mit Unrecht. Der Satz ist glänzend und effektreich geschrieben und trägt als richtige Angriffsmusik einen aufrührerischen Charakter zur Schau, der mit dem Geist der Handlung übereinstimmt. Unter den Häuptern der französischen Schule wird Hérold neben Gluck und Meyerbeer als Deutscher angeführt. Der grosse Künstler, welcher, nebenbei erwähnt, in Paris geboren,

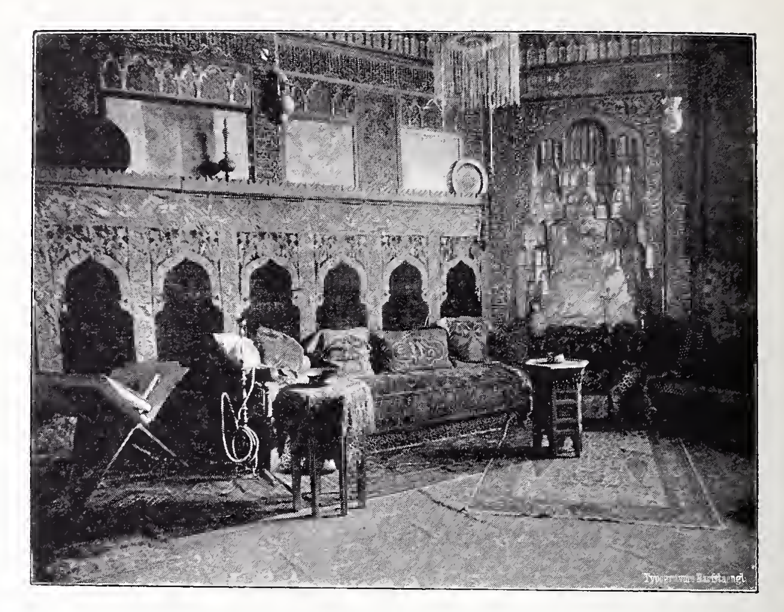


Ruheraum für Herren. Südseite.

ist offenbar ein «dütscher Franzos». Wird die Abstammung väterlicherseits in's Auge gefasst, dann müsste mit gleichem Rechte Chopin für einen Franzmann gelten. Der Verfasser verfällt auch in den Irrthum, den Tondichter von «Zampa» unter die Komponisten grosser Opern einzureihen. Hérold hat (ausser vier Balleten) ein einziges Opernwerk für die Akademie geschrieben, den Einakter «Lasthénie». Seine übrigen dramatischen Erzeugnisse sind sämmtlich Dialogstücke, gehören also der Gattung der komisch-romantischen Oper an. Höchlich verwundert waren wir, Sueur, der

zu den bedeutendsten pfadfinderischen Talenten zählt, bei einem, wenn auch flüchtigen Überblick über die Leistungen französischer Musik gänzlich unberücksichtigt zu finden. Zum Ersatz dafür passirt es ihm, artige Männchen, wie beispielsweise den muntern Antwerpner Grisar, einen zierlichen Jünger Auber's, als hervorragende Komponisten zu citiren. Nach der Opéra comique, diesem «reizenden, witzigen, lustigen, interessanten Genre» kommt er auf die Operette zu sprechen, worin «das Reizende liederlich, das Witzige läppisch, das Lustige gemein geworden ist — eine Art in Musik gesetztes Witzblatt à la «Journal pour rire.» Hiebei begeht er den Schnitzer, Offenbach als den Erfinder dieses leichtfertigen Genres und Hervé als dessen Nachfolger zu bezeichnen. Gerade das Umgekehrte ist der Fall. Dem Dichterkomponisten von «Fifi und Nini» gebührt das zweifelhafte Verdienst, die burleske Gattung in Frankreich zuerst eingebürgert zu haben. Mit ersichtlicher Gerechtigkeitsliebe wird über Meyerbeer geurtheilt, über den das Naserümpfen jetzt Mode geworden ist. Rubinstein hält «Robert», «Profet», namentlich aber «Die Hugenotten» für höchst bedeutende Opernkompositionen. Unverständlich ist mir das entschiedene Eintreten für Halévy's «Jüdin», die er als ein sehr beachtenswerthes Produkt bezeichnet. Kurz vorher hat er die feine Bemerkung fallen gelassen, dass die neueren Franzosen «Phraseurs» geworden sind. Das Posenmachen in Musik, das klügelnde Gespreiztthun und hohle Aufgepufftsein hat in Frankreich innerhalb der letzten fünfzig Jahre Schule gemacht. Unter denen, die dieser Unsitte Eingang verschafft, war Halévy in seinen ernsten Opern der Ersten einer, ihm haben's die Andern dann abgeguckt. Angelegentlich wird ferner der durchkomponirten Oper das Wort geredet, einer Zeitidee, die in die meisten heutigen musikalischen Erzeugnisse den Todeskeim legt, da sie dieselben mit nichtswertigen Ballast beschwert und die Tonsetzer zur Formverwilderung aneifert. Für Rubinstein existiren solche Bedenken nicht, steht er doch nicht an, das sterbensfade Seccorecitativ der Italiener, diesen widerwärtigen Singsang, für «eine sehr richtige Art (!), musikalisch zu sprechen» zu erklären.

Nach dieser Abschweifung kommt er auf die hervorstechenden künstlerischen Individualitäten der Zwanziger bis Vierziger Jahre in Deutschland zu sprechen. Spohr, den gediegenen Meister, lässt er hart an. Dieses Muster sanfter Melancholie nennt er «in Allen distinguirt, aber auch in Allen manierirt, daher wahrscheinlich nicht für lange lebensfähig». Während der feinsinnige Braunschweiger mit einem ehrenhaften Platz in der Musikgeschichte sich bescheiden muss, wird Marschner für eine Grösse erklärt, Franz Lachner's wenigstens freundlich gedacht. Wärmer und redseliger wird er bei Mendelssohn, der augenscheinlich zu seinen Lieblingen zählt. «Alle Kunstgattungen, mit Ausnahme der Oper, haben in ihm einen der edelsten Vertreter gehabt und sein Schaffen war Meisterwerk an Formvollendung, Technik und Wohlklang, und ausserdem war er in Vielem Schöpfer». Und welche sind die grossen dauernden Werke, die er hinterlassen? Paulus, Elias, die C moll-, A dur- und A moll-Symphonie? Beileibe nicht! Seine «Lieder ohne Worte», eine reizvolle Winzigkeit, die Rubinstein als einen «wahren Schatz an Lyrik und Klavierwohlklang» preist, seine sechs Präludien und Fugen für's Klavier, sein Violinkonzert und die Ouverture zur «Fingalshöhle» muthen ihn als seine genialsten an. Nach diesem «Schwanengesang der Klassizität» erscheint Schumann, ihm am sympathischesten in seinen Klavierkompositionen, dann zunächst im Liede, erst in dritter Reihe stellt er seine Orchesterwerke und grösseren Vocalcompositionen. Schumann hätte zu solcher Abschätzung seiner Leistungen wohl ein saueres Gesicht gemacht. Chopin wird als «der Klavier-Barde, der



Ecke aus dem arabischen Atelier *F. M. Bredt's* in München.



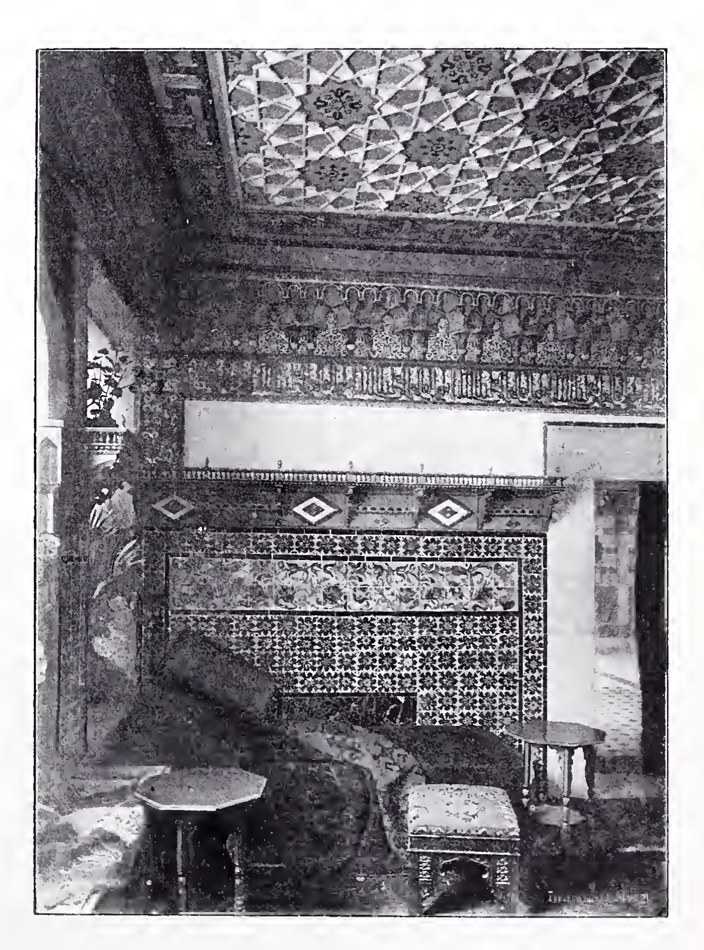
José Benlliure pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der heilige Franziskus.



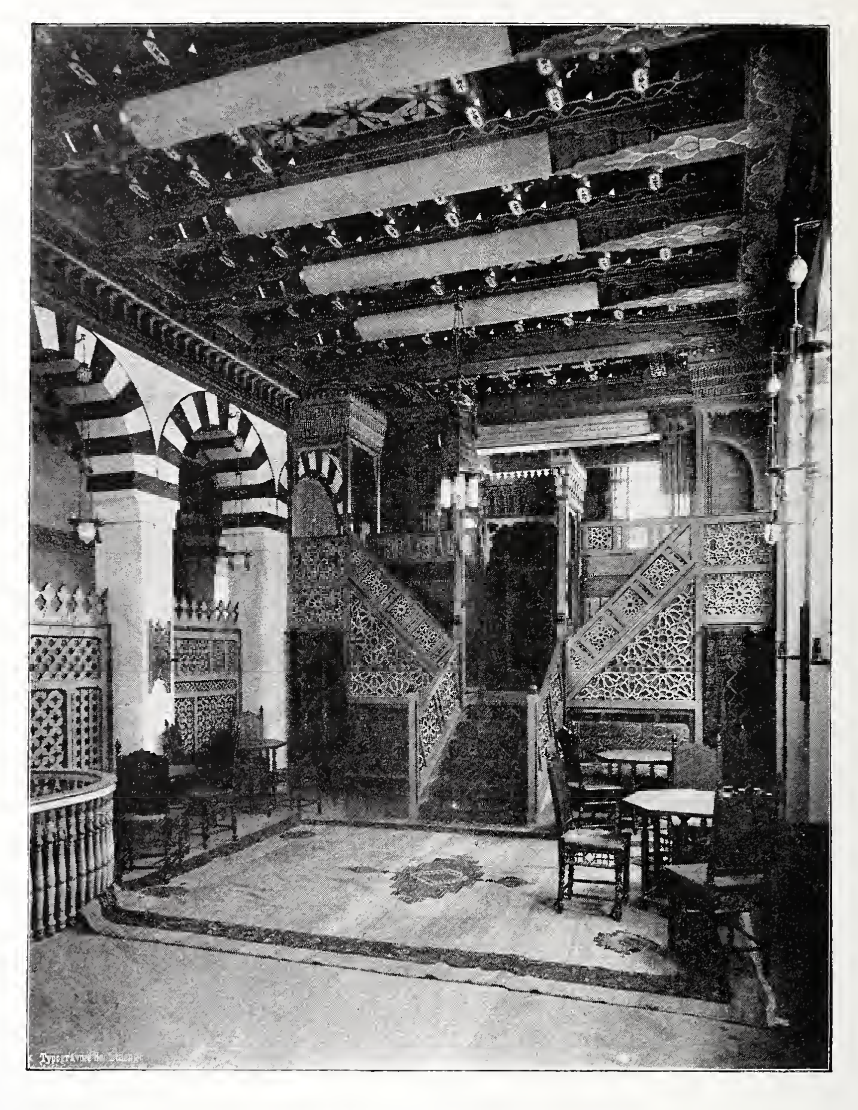
Klavier-Rhapsode, der Klavier-Geist, die Klavier-Seele» begrüsst. «Tragik, Romantik, Lyrik, Heroik, Dramatik, Phantastik, Seelisches, Herzliches, Träumerisches, Glänzendes, Grossartiges, Einfaches, überhaupt alle möglichen Ausdrücke finden sich in seinen Kompositionen für dieses Instrument». Die schwärmerische Jünglingsgestalt, der dieser Dithyrambus gilt, ist durchaus nicht jene durch und durch verkränkelte, zerfressene Persönlichkeit, wofür man ihn hat ausgeben wollen, allein den eigenartigen Tondichter gleich zur höchsten Aeusserung des musikalischen Genies der Menschheit stempeln und über Händel, Gluck, Haydn und Mozart stellen, das ist starker Wutki. Selbst seine sonst so stille Zuhörerin wird stutzig und erlaubt sich die bescheidene Einwendung, sie hätte nicht gedacht, dass dieser Meister zu solcher Verhimmelung Stoff biete. Der Tastenstürmer geht über diesen Einwurf mit dem Ausspruch hinweg, dass er Chopin als den Aushauch der lyrisch-romantischen Epoche der Tonkunst betrachte. Noch andere Ueberraschungen stehen bevor. Als letzter Musikmessias wird ein Komponist ausgerufen, dessen Hauptwerk die sonst verpönte Oper bildet, just der, auf den die Welt am wenigsten gerechnet: Glinka. Der Mann verdient dies Lob. Wer immer mit den Werken des Orpheus von Nowospask vertraut ist, weiss, dass er eine der reichsten und tiefsten musikalischen Organisationen besessen, welche die Geschichte kennt.

Rubinstein kehrt nach diesem Abstecher in den kalten Norden wieder in die wärmeren alten musikalischen Kulturländer zurück. Er geht daran, sich mit der neuzeitlichen Kunst auseinanderzusetzen. Finis musicae! tönt's von seinen Lippen. Das Ende der Musik datirt für ihn seit dem Tode Schumann's und Chopin's. Mit dieser geharnischten Erklärung wirft er der neuesten Richtung, welche die vierte Epoche der Tonkunst vertritt, den Fehdehandschuh hin. «Heute wird wohl Interessantes, vielleicht auch Werthvolles geschrieben, aber Schönes, Grosses, Tiefes, Hohes nicht, insbesondere nicht im Instrumentalen wegen der Ueberhandnahme des Kolorits auf Kosten der Zeichnung, der Technik auf Kosten der Gedanken, des Rahmens auf Kosten des Bildes». Dieser Vorwurf ist auf die Hauptträger der neuen Aera, vor Allem auf Wagner und Berlioz gemünzt. Der Letztgenannte ist ihm der Interessantere, weil er nicht Neuerer geworden, sondern gleich bei Beginn seiner musikalischen Thätigkeit als solcher aufgetreten ist. Rubinstein klagt, dass bei ihm das spezifisch Musikalische, melodische Erfindung, Formschönheit, Harmoniereichthum nicht zu finden sei. Er behauptet, dass, wenn man seine Kompositionen am Klavier spielt, nichts bleibt, was meiner Erfahrung widerspricht. Auch bei Berlioz wird man beim Durchspielen seiner Werke häufig überwältigt durch «Gedankengrösse und seelischen Ausdruck». Noch weniger Gnade findet Wagner vor seinen Augen. Die Sage erscheint ihm als eine kalte Aeusserung der Kunst, «ein interessantes Schaustück, aber nie ein Drama, denn mit übernatürlichen Wesen können wir nicht (?) mitfühlen». Die grundsätzliche Verwendung von Leitmotiven findet er komisch, «Hypercharakteristik, ja beinahe Karikatur». Seine Melodie ist zwar «edel und breit, aber des rhythmischen Reizes und der Mannigfaltigkeit entbehrend», sein Orchester wohl «neu und imponirend, aber auch nicht selten monoton in den Effektmitteln oder Affektstellen, der Oekonomie und Mannigfaltigkeit in der Schattirung entbehrend, weil Wagner von Anfang bis zum Ende eines Werkes mit allen ihm zu Gebote stehenden Farben malt». Auch



Ecke aus einem Ruheraum.

an dem Prinzipiellen, Reflektirten, Prätentiösen in Wagner's Schaffen nimmt er Aergerniss. Es verleidet ihm den Genuss. Am schlechtesten kommt Liszt weg. «Dämon der Musik möchte ich ihn nennen! Versengend durch Gewalt, berauschend durch Phantastik, berückend durch Liebreiz, in seinem Fluge einen in die höchsten Höhen erhebend und in die tiefsten Tiefen mitschleppend, alle Formen auf- und annehmend, ideal und real zugleich, Alles kennend und könnend, aber in Allem falsch, unwahr, auflehnend, komödiantisch (!) und das böse Prinzip in sich tragend». Seine Komponistenperiode ist trauriger Art, «ewiges sich Gebärden». Recht geistreich, aber grundfalsch! Tiefe, Feuer, Kühnheit kann man Liszt nicht wegleugnen. Wo es dennoch geschehen, war's — «Gebärdung.» Berlioz, Wagner und Liszt sind in seinen Augen «Kompositionsvirtuosen», keinen von ihnen kann er als eigentlichen Komponisten anerkennen, allen Dreien fehlt «der Stempel der Genialität, die Naivetät». O, hätte der naive Rubinstein der Welt doch auch Opern wie «Tannhäuser» oder «Tristan», Instrumentalwerke wie die phantastische oder die Harold-symphonie beschеert! Würde er die Literatur mit einer kraftgenialen Leistung, wie die Präludien, Prometheus, Mazeppa, Hamlet, Tasso, Hungaria oder die Hunnenschlacht bereichert haben, wir wären mit viel tieferer innerer Antheilnahme seinen Ausführungen gefolgt. Gegen den einzigen Hexensabbath, Henker- oder Pilgermarsch oder einen beliebigen Theil des «Christus» möchten wir ihn von seinen kritischen Sünden freisprechen. Leider hat er es verschmäht, den mit sichtlicher Lust verkleinerten Tondichtern im eigenen Schaffen allzu nahe zu kommen. Er wusste wohl, warum. Die bekannte Fabel von den sauren Trauben hat sich auch da bewährt. Seine Auffassungsfähigkeit bezüglich der eben genannten Meister scheint unter dem Druck des Eigensinns zu leiden, der schon manchem Kunstrichter übel mitgespielt.



Restaurant.

Als die Dame ihn verlassen, sinnt der Bessarabier nach, ob nicht gar «die musikalische Götterdämmerung» heranbricht. Eine Götterdämmerung ohne Wagner'sche Musik, das ist zu fade, dass wir uns damit befassen sollten! Aus dem immerhin interessanten Buche geht des Verfassers mangelhafte Kenntniss der alten Musik, seine Feindseligkeit gegenüber der neuesten, doch auch ernsten und gewaltigen Richtung, sowie sein Hang zum Kleinlichen hervor. Ein knappes Lied, ein hübsches Klavierstück, ein schlichter Choral gelten ihm als hohe Aeusserungen des Tongeistes. Wenn das der Weisheit letzter Schluss ist, dann hat die Musik als Kunst abgedankt, dann wäre in Wahrheit das Ende der Musik gekommen, deren Aufgabe es nicht sein kann, bei den Anfängen stehen zu bleiben, sondern diese Bausteine zum Aufbau grosser Formen zu verwerthen. So ist aus dem planen einstimmigen Gesang die polyphone Messe, aus Madrigalsätzen die Oper, aus instrumentalen

Tonbildchen die Symphonie erwachsen — ein Ergebniss der Geschichte, das sich nicht umstürzen lässt. Die kunsthistorische Entwicklung ist in Rubinstein's Schrift beinahe lediglich aus dem Klavierwinkel betrachtet, desshalb das Begrenzte, Relative, Strittige der vorgebrachten Ansichten. Das Buch fesselt, unterhält, regt an, wiewohl seine Behauptungen mit den Thatsachen sich oft nicht decken wollen. Das Interesse an der Persönlichkeit des Verfassers muss eben mithelfen. Als ein Selbstbekenntniss, das in der Seele des grossen Virtuosen und namhaften Komponisten lesen lässt, wird es auch bei Jenen Anwerth finden, welche die vielfach paradoxen Urtheile nicht zu theilen vermögen.

Auch die letzten Rubinstein'schen Darbietungen, die ich miterlebt, haben meine eingangs betonte Ansicht bekräftigt. Zunächst das Klavierconcert vom 11. April, wo er, fast ohne auszusetzen, zwei volle Stunden lang einen höchst widerstandskräftigen Bösendorfer Flügel bearbeitete. Jeder geschichtliche Bezug war da benommen, auch die Gefahr, irgend einem der Grössten Gewalt anzuthun, vermieden. Die Concertordnung enthielt nur eigene Kompositionen, die für Rubinstein charakteristisch, sonst zumeist aber wenig erfreulich waren. Das Zarte, Innige, Seelenvolle gelangte nur ausnahmsweise zur Aussprache, in erster Reihe war's auf's Verblüffen und Niederdonnern des Auditoriums abgesehen, was dem Klavierlöwen völlig nach Wunsch gelang. Den Gipfelpunkt der Hexerei bildete der bravouröse Vortrag der endlos gedehnten G dur-Variationen, worin der Titane eine schier übermenschliche Kraft entfaltete und das Instrument, welches unter den Hammerschlägen, die er austheilte, laut aufächzte, förmlich in Stücke zu hauen schien. Tosender Jubel lohnte die unbegreifliche Leistung. Bedeutend kühler war die Aufnahme, die Rubinstein's grosses Kompositionsconcert am 14. April fand, das er mit Umsicht, Feuer und Schwung dirigirte. Da zeigte sich's klar, dass nur der Nimbus des angestaunten Klavierbändigers dem Komponisten Gehör verschaffte. Nach der Ouverture zu «Dimitri Donskoi», einem der wenigen befriedigenden, weil einheitlich gestalteten Werke des Meisters, und seinem prächtige Anläufe enthaltenden G dur-Klavierconcert, welches Fräulein v. Jakimowski brillant spielte, wurden als vermeintliches Hauptgericht drei Bilder aus der geistlichen Oper «Moses» vorgeführt, die trotz ihres stellenweise blendenden orientalischen Colorits und mancher ansprechenden Einzelheit durch ihren geringfügigen Ideeninhalt ermüdend wirkten. Ich trug die Ueberzeugung heim, nicht als Tonsetzer oder Schriftsteller, lediglich als Tastenwunderheld wird Rubinstein's Name im Gedächtniss der Nachwelt fortleben.

PLAUDEREI.

Jacob Schikaneder. ***Contemplation.***

Sonnenuntergang, rauschende Meeres-Wellen und in der grossen Wasser-Einsamkeit ein sinnender bleicher Mönch.

Die ernste Gestalt packt uns wie mit einem unentrinnbaren Bann. Wir träumen ein Menschen Geschick voll Sehnsucht und Herzweh — und Entsagung.

Er war ein achtzehnjähriger Jüngling, als er die Herrschaft über ein kleines Land antrat, als Erbe seiner Väter. Und sein Herz war voll von begeisterten Wünschen, sein Volk zu beglücken. Er wollte Liebe säen und Liebe ernten. Aber er begegnete nur kalten, ehrgeizigen Augen, nur Heuchlermienen und schmeichelnden Lippen. Einer suchte den Andern aus seiner Gunst zu verdrängen; Jeder lobte nur sich und lästerte über seinen Nächsten. Da ergriff den jungen Fürsten ein wilder Abscheu und er warf ihnen den Herrschermantel, vor dem sie Alle auf den Knien lagen und das Weihrauchfass schwangen, vor die Füsse und rief:

«Nehmt eine Strohpuppe und legt ihr die Insignien an! Was braucht Ihr ein fühlendes Menschenherz, da Ihr nicht nach Liebe begehrt?»

Der Jüngling hatte eine ernste Kummerfalte zwischen den Brauen, als er nun sein Heimathland verliess und in die Fremde ging.

Seine Stirne aber wurde wieder hell und froh und neue Jugend, neuer Glaube durchglühte ihn. Er fand ein Weib. Aus ihren schönen Augen schien, wie eine heilige Flamme, jene grosse, unendliche Liebe zu leuchten, nach der sein Herz begehrte. Mit einem süssen Lächeln, das all' seine bösen Zweifel an den Menschen einlullte, schwor sie ihm ewige Treue.

Aber nach Jahresfrist verrieth sie ihn. Er fand sie in den Armen eines Andern.

Da wendete er sein Haupt von ihr ab, in Schmerz und Ekel. Er nahm ein härenes Gewand und floh in die Einsamkeit.

Zwischen Klippen, wohin kein Mensch seinen Fuss

setzte, trieb er sich umher; dort, wo das grosse, wilde Rauschen des Meeres jeden Laut einer Menschenstimme verschlang.

In Verzweiflung war er geflüchtet. Hier aber ergoss sich ein seliger Friede über sein suchendes Herz. An dem einsamen Gestade fühlt er sich berührt von dem Hauch des Göttlichen, des Urewigen, nach dem er begehrt in der Irre. Er hört aus den Meereswellen jene Macht rauschen, die Welten schuf und Welten hält; er sieht in der sinkenden Sonne die Flammenzeichen der ewigen Liebe. Seine Seele versinkt in diesen grossen Frieden, in dieses gewaltige Lichtmeer, von dem ein Funke auch in seiner eigenen Brust glüht. Er weiss sich eins mit der heiligen Natur, eine Welle in dem Ocean des unendlichen Lebens, eine Offenbarung des ewigen, unsterblichen Schöpfungsgedankens.

H. W. Mesdag. ***Winternachmittag in Scheveningen.***

Starres Schweigen. Winterliche Oede. Nordischer Ernst.

Keine bunten Gestalten mehr, die das Grau der Düne beleben. Kein Segel flattert am Horizont. Eingefroren liegen die Schiffe im Hafen. Ueberall Weiss und Stille.

Und in dieser tiefen Ruhe klingt noch lauter und gewaltiger die grosse Stimme des Meeres, der düstere Wellenschlag, der an das Ufer brandet — immerzu, wie ein todesernster Klagegesang.

Ueber der unendlichen Weite ballt sich der Nebel in traumhaften Gestalten und hüllt die Nordsee — die Welt in seine Schleier. Es ist wie ein ungeheures geisterhaftes Reich, durch das zuweilen ein Sonnenschimmer blickt, das sich dann wieder in schattengleichen Umrissen zusammenschiebt, fortflattert, wie von einer unsichtbaren Gewalt bewegt, als wären in dem grossen Winterschweigen die ernsten nordischen Götter wieder wach geworden und zögen nun wie düstere Märchengebilde an den Ufern hin, an denen einst, vor Jahrhunderten, ihre Altäre gestanden und klagten mit in dem dumpfen, nimmer rastenden, unheimlichen Brausen des Meeres.

José Benlliure. ***Der heilige Franziskus.***

Eine der rührendsten Gestalten in der Geschichte der Heiligen, dieser Giovanni Bernardone, später Franziskus von Assisi genannt; denn seine Religion war das Erbarmen und sein Fanatismus war Mitleid.

Als reicher, verwöhnter Kaufmannssohn hatte er erst, in heiterer Lebenslust, mit übermüthigen Freunden seine Tage genossen, bis nach einer schweren Krankheit eine volle Wandlung über ihn kam. Nun gab er seine schönen Kleider den Armen und mischte sich unter die Bettler, unter die Elenden, die Gemiedenen. Die Drohungen, selbst die Züchtigungen des Vaters vermochten ihn nicht fortzuweisen von dem Wege, den seine glühende Begeisterung ihn führte. Und so tief muss der Wunsch nach Selbstentäusserung, das Bedürfniss nach Armuth und Askese in jener Zeit gelegen sein, dass das Beispiel des schwärmerischen Jünglings Nachahmung fand und seine beredten Worte einen Widerhall weckten in vielen anderen frommen Herzen.

Seine Jünger, — die grauen Brüder, Barfüsser, Minoriten — waren bereit, auf jedwedes Eigenthum zu verzichten, und bettelnd, paarweise, durch die Welt zu ziehen, um das Evangelium zu verkünden, die Ungläubigen zu belehren, die Kranken und Aussätzigen zu pflegen.

Die Legende erzählt, der Papst Innozenz III. habe, als der Bettelmönch Franziskus, barfuss, mit einem Strick um die Lenden, vor ihm erschien und ihn bat, die Regeln des neuen Ordens zu bestätigen, sein Anliegen abgewiesen. «Jedoch in der Nacht sah der Papst im Gesichte eine Palme zu seinen Füssen emporwachsen, die ein schöner, mächtiger Baum wurde. Von Gott erleuchtet, erkannte er, dass dieser Baum den armen Franziskus bedeute; auch sah er, wie die Kirche des Lateran dem Einsturz nahe war, und wie ein Mann sie gestützt und gehalten habe, und in diesem Manne erkannte er wieder den Heiligen.» Auf dieses hin erhielt Franziskus vom Papste die Bestätigung seiner Ordensregeln und den apostolischen Segen.

Auch uns moderne Skeptiker, die sonst wohl verständnisslos diese Heiligengestalt anstaunen, muss der Zug ergreifen, den die Legende berichtet:

Franziskus begegnete einem Armen, der keinen Mantel hatte; sogleich gab ihm der Heilige den seinigen und als ihn der Bruder hindern wollte, sprach er: «Lass mich, ich habe den Mantel nur so lange entlehnt, bis ich einen finden würde, der ärmer ist als ich».

Später verliert sich die Legende ganz in das Reich des Wunderbaren, des Mystischen. Sie behauptet:

Auf dem Berge Averno erschien dem heiligen Franziskus ein Seraph, an einem Kreuze hangend. Leuchtende Strahlen senkten sich auf die Hände, die Füsse des Heiligen und er empfing die Wundmalen Christi. Aber er verbarg diese Zeichen der himmlischen Gnade vor seinen Jüngern und erst nach seinem Tode konnte man deutlich die eisernen Nägel an seinen Händen und Füssen sehen, die sich durch göttliche Kraft aus seinem Fleische gebildet hatten.

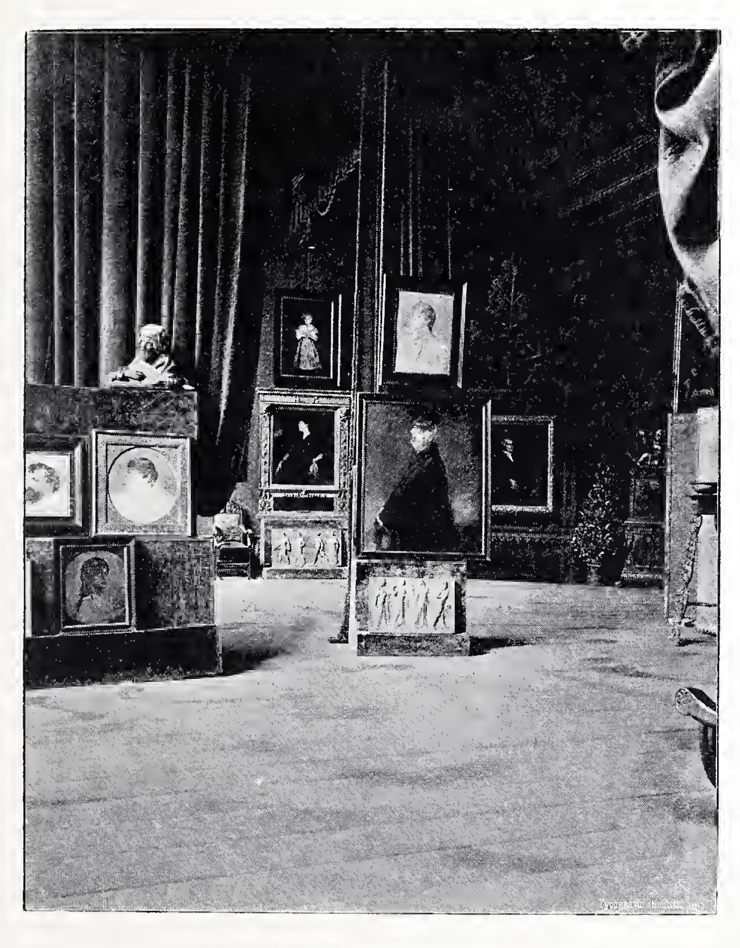
Und weiter heisst es noch:

Wo der sanfte Heilige wandelte, blühten Rosen, der Dornstrauch trug köstliche Blumen und als man nach 600 Jahren sein Grab öffnete, duftete ein lieblicher Wohlgeruch hervor.

Münchener Jahres-Ausstellung im Glaspalast 1894.

Von

FRED. WALTER.



Aus dem Lenbach-Saal.

Noch vor wenigen Jahren herrschte hier wie anderswo das Bestreben, die Kunstausstellungen so umfangreich und vielseitig als möglich zu gestalten und in dem Riesenraum des Münchener Glaspalastes hing Bild an Bild. Wir haben Herrliches gesehen und Vieles gelernt damals, was an keinem anderen Ort der Welt zu haben war, ward den Münchnern und Münchens Besuchern geboten: ein Ueberblick über das gesammte zeitgenössische Kunstschaffen der Erde. Es war ein hoher Genuss, das Alles zu studiren, zu vergleichen und Schlüsse zu ziehen, aus den Spiegelbildern, welche die Künstler zum Besten gaben, das Kulturleben und Wesen fremder Völker zu erkennen. Aber der Genuss war doch mit einer beträchtlichen und ermüdenden Arbeit verbunden für den, der in den Ausstellungssälen etwas mehr sein wollte, als ein Flaneur oder gar irgend wie kritisch Rechenschaft abzulegen hatte über das Facit seiner vergleichenden Kunststudien. Und mit jedem Jahre ward das Material erdrückender und schwerer zu bewältigen, denn die Veranstalter jeder neuen Jahres-Ausstellung suchten und verstanden es, die vorhergehende immer wieder zu überbieten an Umfang, Reichhaltigkeit und sensationellen Schlagern. Jetzt ward aber immer deutlicher auch im Publikum das Bedürfniss nach einer Reaktion laut, man empfand es nachgerade als eine Last, sich allsommerlich durch mehrere Tausend Katalognummern durchzuarbeiten und wie man sich nach üppigen Festtagen auch wieder nach einem bescheidenen und intimen Mahle sehnt, so verlangt man jetzt nach den glänzenden Massenaufgeboten von Kunstwerken wieder nach dem behaglichen Genuss einer beschränkteren Anzahl sorgfältig gewählter Werke. Die gleiche Wandlung im Geschmack offenbart sich auch an anderen Orten, und Kenner des Pariser Kunstlebens konstatiren auch jetzt schon eine bedeutende Abnahme des allgemeinen Interesses für die grossen Salons. Dafür melden die Kunstzeitschriften der Seinestadt in jeder Nummer eine Menge kleiner Sonder- und Sammelausstellungen aller Art.

Das nur so nebenbei. Es sollte nur dargelegt werden, wie die Münchener Künstlergenossenschaft dazu kam, ihre Jahresausstellung heuer so wesentlich

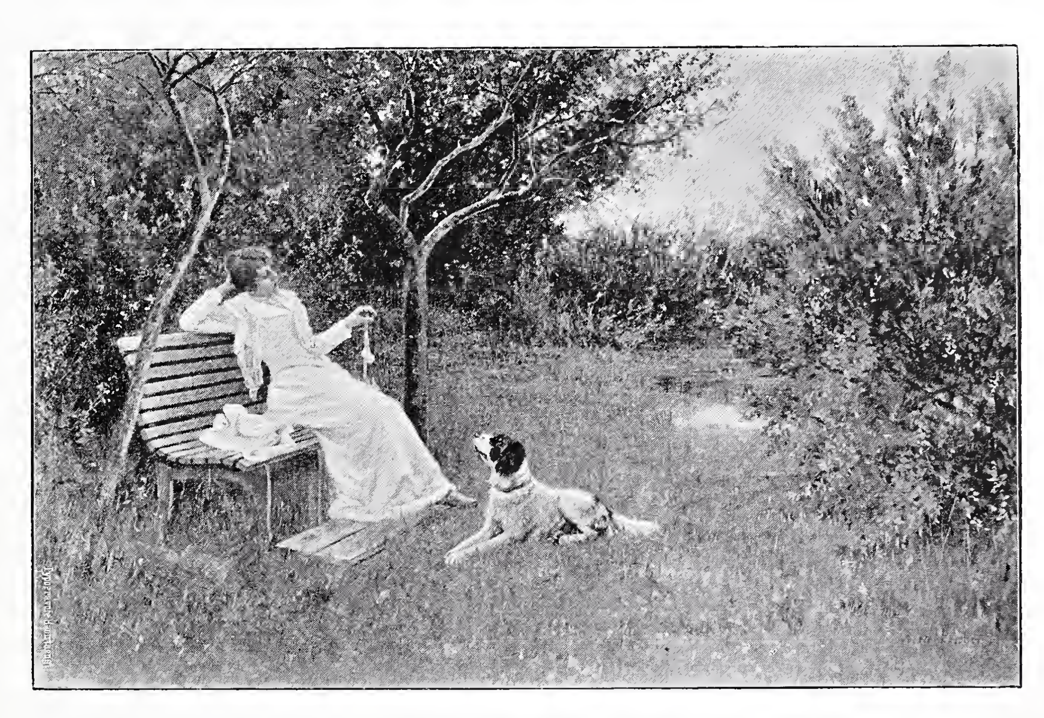
im Umfang zu reduziren und den Schwerpunkt auf strengere Sichtung und behaglichere Ausgestaltung zu verlegen. Die Konkurrenz der «Secession», welche diese Prinzipien schon im Vorjahre auf ihre Fahne geschrieben, that noch Manches dazu. Das Werk gelang in erfreulichster Weise, das künstlerische Niveau der Glaspalast-Ausstellung ist gegen das Vorjahr sehr wesentlich gehoben, was schwere Arbeit und schwere Kämpfe gekostet haben mag, und das äussere Arrangement ist so hübsch und wohnlich, dass sich wohl Jeder, den nicht Voreingenommenheit in den Glaspalast geleitet, darin wohl fühlen muss. Die Ausstellung hat nicht im Entferntesten den Durchschnittscharakter der «älteren Richtung»; sie lässt uns Neues und Neuestes sehen neben dem guten Alten und wenn hie und da einiges Alte dazwischen hängt, was nicht zum «guten Alten» zählt, so ist das vereinzelt genug und hat seinen Werth als Massstab für den Fortschritt der Anderen. Könnten wir diese Ausstellung, obwohl ihr ja viele der modernsten deutschen Maler fehlen, in Musse mit einer Ausstellung vergleichen, die etwa vor sechs Jahren stattfand, wir würden vielleicht mit Staunen sehen, welchen Weg die deutsche Malerei in diesem halben Dutzend Jahre zurückgelegt hat, wie alles Ueberschäumen und Uebergreifen in den Kampfjahren schliesslich zum Guten führte und wie gerade die deutsche Malerei in der steten Berührung mit dem Besten, was fremde Kunst geschaffen, sich geläutert hat, ohne dabei von ihrer natürlichen Eigenart zu verlieren.

Man hat bei dieser Ausstellung den Sälen ein möglichst festliches Gewand gegeben und dafür die Bilder so weit auseinander gehängt, als es zu machen war. Die Wände sind jetzt durch einfache aber merkwürdig wirksame Dekorationsmalerkünste scheinbar mit kostbaren Damasttapeten bekleidet, jeder Saal in anderer Farbe, mit anderen Mustern. So war es der sorgsamen Hängekommission möglich, für jedes werthvolle Werk einen wirklich passenden Hintergrund zu finden, der es in der Farbe nach Möglichkeit zur Geltung kommen lässt. Vielleicht wäre es gut gewesen, ein paar Säle — wie es mit dem «Engländersaal» gehalten wurde, ganz ruhig und einfach zu halten, um dort speziell ernster gehaltene Arbeiten unterzubringen; aber das ist ja in einem kommenden Jahr leicht wieder herzustellen. Der reiche Bildhauersaal in imitirtem Marmor, der vor zwei Jahren mit grossen Kosten hergestellt war, wunderschön, aber für helle plastische Kunstwerke mit seinen lichten, farbigen Wänden nahezu unbrauchbar ist, wurde in einen Erholungsraum umgewandelt, in dessen Mitte ein origineller Springbrunnen seine kühlenden Wasserstrahlen mit lustigem Plätschern zur Decke sendet. Die Herstellung eines solchen Raumes sei jeder grösseren Ausstellung warm empfohlen. Gerade der fleissige Besucher braucht einen derartigen Ruhepunkt und am allerwerthvollsten ist dieser, wenn er, wie im Pariser Industrie-Palast-Salon, nicht die Spur von einem Kunstwerk enthält, sondern nur comfortable Möbel.

Das Prinzip «international zu hängen», das heisst, Kunstwerke aller Nationen im gleichen Saal zu vereinigen, ist zum grössten Theile durchgeführt, nur einige Gruppen blieben beisammen, so die Düsseldorfer, die von einer Staatskommission ausgewählten Belgier — der schwächste Theil der Ausstellung — und die Engländer, welche vielleicht die glänzendste und anziehendste Gruppe in der stattlichen Bilderschau gestellt haben. Später werden wohl auch die jetzt noch nicht eingetroffenen Franzosen, von denen man sehr Schönes erwartet, eine geschlossene Abtheilung bilden. Die westlichen Säle des Glaspalastes nimmt eine sogenannte «Schwarzweissausstellung» ein, die in buntem Durcheinander Zeichnungen, Stiche, Radirungen und Holzschnitte aller Art enthält. Nicht gross, aber interessant ist die Abtheilung für Architektur, in welcher ein paar mächtige Modelle vom neuen Münchener Justizpalast Professor Friedrich Thiersch's auffallen und mit ihrer klaren und instruktiven Wirkung einen Fingerzeig dafür geben, wie auf grossen Ausstellungen bedeutsame Architekturwerke überhaupt am Besten dem Publikum vorzuführen wären. Es brauchte ja nicht immer so kostspieliger Ausführung und so grossen Formats.

Eine Perle der Ausstellung ist der Lenbach-Saal, der gleiche, der vor zwei Jahren die Werke des genialen Bildnissmalers umschloss. Auch dieses Mal hat Franz v. Lenbach den Raum in bekannter Art ausgestattet, mit malerischem altem Geräth, Stoffen, Bildhauerwerken und Skizzen, welche den Zweck haben, den eigentlichen Ausstellungsbildern zur Folie zu dienen und die Monotonie der Wände zu unterbrechen. Die diesjährige Lenbachausstellung scheint mir die letzte an Schönheit noch zu übertreffen, schon darum, weil sie den Meister von einer Seite zeigt, die bisher nicht immer seine stärkste

Seite gewesen ist: als Frauenmaler. Vereinzelte Frauenbildnisse Lenbach's waren oft schon zu sehen, die wunderschön waren; es sei nur seiner «Duse» gedacht, die er lange gemalt — und verstanden — hatte, bevor sie ihren Triumphzug durch Deutschland angetreten. Aber heuer tritt er mit einer ganzen Serie prächtiger Frauenköpfe vor uns hin. Das schönste von diesen Portraits heisst «Salome», ein schwarzhaariges Weib in rothem Gewande mit dem nur skizzenhaft angedeuteten Haupte des Täufers. Das Bild ist mehr Portrait als «Historie» und was in der Seele dieser anmuthigen, geheimnissvoll lächelnden Frau wohnt, ist ein Schalk und kein Dämon. Dem Ganzen ist eine fascinirende Schönheit eigen, eine vornehme Ruhe spricht aus dieser geheimnissvollen Salome und doch so was wie verhaltene Leidenschaft. Rechts davon hängt das Bildniss einer Amerikanerin mit dunkelrothem Haar, die gelegentlich der 1893er Wagner-Vorstellungen im Münchener Hoftheater durch ihre rassige, stolze Schönheit und ihre Juwelen auffiel, links davon das Konterfei einer blonden Frau, vielleicht das Farbigste und «Modernste», was Lenbach bis dato hervorgebracht. Bewundernswerth ist auch die «Schlangenkönigin», eine Reminiszenz an ein interessantes orientalisches Weib, das unter dem sehr deutschliterarischen nom de guerre Nala Damajanti vor einiger Zeit hier im Zirkus Hagenbeck aufgetreten war und durch ihr Temperament und die wilde Grazie ihrer Bewegung, wie durch die Geschmeidigkeit ihres schlanken Leibes entzückte. Lenbach hat sie «indischer» gemalt, als sie im Zirkus auftrat, der Oberkörper mit seinen reinen, schmächtigen und doch kraftvollen Formen ist nackt und um die Arme der dunkelhäutigen Frau ringelt sich eine Schlange. Dann finden wir im Lenbachsaal das Abbild eines hübschen Mädchens mit Mulattenteint und das andere, sehr liebliche, eines blonden, zarten, echt deutschen Mädchens, in dem Alter zwischen Backfischchen und Jungfrau, ein Bildniss von des Künstlers Gattin u. s. w. Ein Repräsentationsbild der Prinzessin Clementine von Coburg athmet Hoheit und Würde und ist von einer «Fertigkeit» wie sie Lenbach eigentlich erst wieder in den letzten Jahren seinen Werken zu geben liebt. Er erwähnt dabei freilich nichts Unwesentliches, kein entbehrliches Detail stört die Grösse des Gesammteindruckes. Aber statt des geheimnissvollen braunen Dunkels, in welches der Meister früher seine Gestalten bis auf das Haupt zu tauchen pflegte, gibt er uns jetzt bestimmte Farben und Formen, prachtvolle, tiefe, satte Farben und wuchtige mit breiten Pinselstrichen festgehaltene Formen.



Richard Falkenberg. Abend.
Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl.

Gerade die Art, wie Lenbach die nebensächlichen Theile seiner Portraits zu behandeln weiss, ist so reizvoll und so meisterlich, dass man diesen Grad von Fertigkeit bei ihm erst recht nicht missen mag. Seinen «Bismarck» im Glaspalast zeichnet sie ebenfalls in ganz hervorragendem Maasse aus. Lenbach hat seinen grossen Mann dieses Mal im Soldatenmantel gemalt, den bronzenen Kürassierhelm auf dem mächtigen Haupt, unter dem der gelbe Uniformkragen herausleuchtet. Dass jedes neue Bismarckbildniss Lenbach's uns den Eindruck macht, es sei das beste, ist eigentlich auch das Höchste, was man zum Lob des Malers sagen kann. Uns will scheinen, als seien die mächtigen Formen von Bismarck's Schädel dieses Mal ganz besonders gelungen modellirt und die

grosse Einfachheit des ganzen Wurfes verleiht dem Werke einen monumentalen Ernst. Unter den übrigen Männerportraits ragen ganz besonders hervor: das des Architekten Gabriel Seidl, der charakteristische Kopf eines Münchener Kunstgewerbemeisters und ein grosses, aristokratisches Herrenbildniss im Pelzmantel. Gabriel Seidl's Kopf ist ganz hell gehalten und wunderbar getroffen. In humorvoller Bescheidenheit schrieb der Maler darunter: Gabriel Seidl, Baumeister zu München, karikirt von Franz Lenbach. Solche Karikaturen kann man sich gefallen lassen. Liebenswürdiger Humor beseelt auch ein schwarzweisses Selbstportrait Lenbach's mit seinem Kinde.

Zu den Hauptbildern in der Glaspalastausstellung zählt Karl Hartmann's «Faust in der Hexenküche», eine malerische Leistung allerersten Ranges. Faust steht auf dem Bilde entzückt vor der Erscheinung eines nackten Weibes, dessen zarte Formen sich aus dem Dunst und Rauch der Hexenküche loslösen. In wonniger Müdigkeit ruht die herrliche Frauengestalt auf den Dampfwolken wie auf weichen Ruhekissen. Es ist der Moment, da über die Lippen des berückten Doktors die Worte kommen:

> «Ist's möglich, ist das Weib so schön?
> Muss ich an diesem hingestreckten Leibe
> Den Inbegriff von allen Himmeln seh'n?
> So etwas findet sich auf Erden?»

Und der Schalk, der hinter dem gelehrten Mann im Dunkeln kauert, gibt die Antwort:

> «Natürlich, wenn ein Gott sich erst sechs Tage plagt
> Und selbst am Ende Bravo sagt,
> Da muss es was Gescheites werden.»

Die weibliche Figur auf Karl Hartmann's grossem Bild ist so schön gemalt und fein gezeichnet, wie wir das auch auf unsern besten Ausstellungen nicht häufig finden. Fleischmalerei ist nun einmal sonst die schwache Seite der deutschen Kunst. Aufsehen macht und verdient auch Adolf Echtler's «Aschermittwoch», ein Bild, worin der Künstler einen Reichthum der Farbe und eine Kraft des Vortrags erreicht, wie er sie seit seinem in der Münchener Pinakothek befindlichen Genrebild «Gestürzt», nicht wieder erreicht hatte. Es ist Nacht. Ein leichtsinniges, junges Weib — von Leichtsinn erzählt der Kontrast zwischen ihrem prunkvollen rothen «Domino» und der ärmlichen Stube — ist vom Balle heimgekehrt im Morgengrauen und findet die alte Mutter todt im Bett. Die Alte entschlief, indess die Tochter der Freude nachging, vielleicht der



Wilhelm Ritter. Die Burg zu Nürnberg im Winter.

Sünde, dem Untergang entgegen und der starre Leichnam predigt dem jungen Weibe mit furchtbarer Eindringlichkeit ein «Memento mori» und lässt sie in Reue und Selbstvorwürfen erschaudern. Von packender Dramatik ist diese Schilderung; wenn ein Vorgang so wahr gegeben und so gut gemalt ist, so darf er schon ein wenig sensationell sein. Ist doch im ganzen modernen Kunstleben wieder ein Bedürfniss nach Handlung im Bilde rege geworden, nachdem in den letzten Jahren die malerische Erscheinung allein und Alles gegolten hatte. Wer Professor Adolf Echtler von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen wünscht, hat im Glaspalast Gelegenheit dazu. Richard Falkenberg stellt ein im höchsten Maasse ähnliches Bildniss jenes Malers aus, eine treffliche mit sicherer Zeichnung und solidem Können gemachte Arbeit. Noch erfreulicher aber sind die zwei «grünen Bilder» Falkenberg's, sein «Abend» mit der anmuthigen weiblichen Figur und die «Sonnenblumen»,



Franz von Lenbach pinx.

Herodias.





Adolf Echtler pinx

Aschermittwoch.



ein Garteninterieur von ganz entzückender Frische und Farbenfreudigkeit, das einen eminenten Fortschritt des Malers bedeutet und zu den besten Stücken seiner Art in dieser Ausstellung zählt. Hier sei auch gleich Charles Palmié's gedacht, der das Verdienst hat, der Schöpfer der dekorativen Neuerungen in den Ausstellungsräumen zu sein. Von ihm sind drei grosse Landschaften da, eine freundlicher, fröhlicher, lichter und farbiger als die anderen deutschen Landschaften. «Deutsche Landschaft» κατ' ἐξοχὲν nennt der Maler sein grosses Sommerbild mit seinem saftigen, satten Grün und seinen schön geformten Bäumen, ein Motiv aus der Nähe von Creussen. «Auf Regen folgt Sonnenschein» betitelt sich eine frühsommerliche Landschaft in jener strahlenden, blendenden Beleuchtung, die der erste Sonnenblick nach einem Gewitter hervorbringt. Durch den Gegensatz zu dem noch dunklen Regenhimmel erscheinen die sonnenbeschienenen Sträucher und Wiesen wie mit Gold übergossen und die klare, gereinigte Luft lässt den Farbenglanz noch glänzender erscheinen. Das dritte Bild heisst «Abendsonne». In den glühendsten rothgoldenen und goldgelben Tinten prangt der Laubwald und das Alles ist noch gehöht durch den warmen Schein der letzten Sonnenstrahlen und spiegelt sich im Wasser eines Weihers. Das ist so ziemlich die stärkste koloristische Aufgabe, die sich der Landschaftsmaler stellen kann, aber sie ist auch in einer wahrhaft Achtung gebietenden Weise bewältigt, und was das Höchste sagen will, obwohl der Künstler hier die grellsten und buntesten Töne der Palette zu Hilfe nehmen musste, ist dem Ganzen doch volle Harmonie eigen. Auf den beiden zuletzt genannten Bildern ist Wasser und immer ist es süperb gemalt, eine Spezialität Charles Palmié's.

Im Vorjahre ist die Kollektion von Bildern Arnold Böcklin's die Perle der Glaspalastausstellung gewesen, dieses Mal ist nur ein einzig Werk des grossen Basler Meisters zu sehen, sein «Teutonenkampf» oder «Cimbernkampf», wie das Bild bisher genannt wurde. Es ist ein Werk, dessen helle, klare Farbenskala es auf den ersten Blick als ein Ergebniss der letzten Epoche des Malers erkennen lässt, und in der That erst 1892 gemalt. Im Aufbau erinnert es ein wenig an die Rubens'sche «Amazonenschlacht» in der Münchener «Neuen Pinakothek». Auch hier rast der Kampf über eine Brücke hin und mit furchtbarer Wuth werfen sich auf dem schmalen Pfade die nackten Germanen auf ihre Todfeinde, die Römer. Ein Knäuel von sich bäumenden Pferden und ringenden Menschenleibern kennzeichnet den Zusammenstoss. Andere Germanenkrieger durchschwimmen unten den Fluss, das Schwert mit den Zähnen haltend, überall die wildeste Bewegung! Wahrhaft grossartig ist die Hauptgruppe komponirt, von den Einzelnfiguren mag manche beim ersten Anblick fremdartig berühren; wer sich die Mühe nimmt, sich in das Bild einzuleben, wird, wie dies bei den Werken dieses Kunstheros immer der Fall ist, sich mit jeder scheinbaren Absonderlichkeit befreunden. Ueber Alles herrlich ist die Farbe und wenn das Bild nichts enthielte als den blaugrünen, reissenden Fluss und die aus frisch gefällten Föhrenstämmen gezimmerte Brücke, die so ganz unüber-

August Heyn. Portrait.

trefflich wahr gemalt ist, wäre es schon ein grosses Kunstwerk. Zwei Schüler Böcklin's sind in der Ausstellung ebenfalls vertreten: Sigmund Landsinger durch eine fein empfundene «Sappho» und der Basler Hans Sandreuter durch eine sehr originell gedachte Komposition «An der Himmelspforte», ein Werk von sehr heiteren Farben, das beweist, dass der Maler nicht umsonst bei einem Meister von Böcklin's Rang in die Schule gegangen, das aber leider nicht die gleiche Formenreinheit zeigt, wie einige im Vorjahre hier gesehene Arbeiten des Malers. Aus der prächtigen Idee liesse sich wohl noch mehr machen.

Gabriel Max ist ausserordentlich mannigfaltig vertreten, doch zählt der Katalog Manches auf, was noch nicht eingetroffen ist; zu Letzterem gehört ein hoch originelles Bild, «Pithecanthropus alalus», welches der Maler Herrn Professor Ernst Häckel in Jena zum 60. Geburtstag gewidmet hat. Das Bild verdankt den anthropologischen Liebhabereien von Gabriel Max seine Entstehung und ist eben so wohl ein Zeugniss von des Malers tiefgehenden Kenntnissen auf diesem Gebiete wie von seiner seltenen Phantasie. Es bedeutet wohl den Versuch einer Rekonstruktion des Uebergangstypus vom Menschen zum Affen und ist weit mehr als ein Capriccio, vielleicht sogar eine wissenschaftliche That. Gabriel Max besitzt bekanntlich, was hier nur nebenbei bemerkt sei, ein anthropologisches Museum, dem sich nur wenige Staatssammlungen gleicher Art an die Seite stellen können. Geordnet ist es wundervoll, mit dem Geschmack eines Künstlers und der Gewissenhaftigkeit des Gelehrten. Das Bild «Visionen» ist schon manches Jahr alt und bekannt. Ein schönes junges Weib vom Max'schen Somnambülentypus, das einen schemenhaften Blumenkranz vor seinen Augen erscheinen sieht. «Seelenkämpfe» ist der Titel für einen jener ausdrucksvollen Frauenköpfe, von denen Gabriel Max schon so viele gemalt. «Drei Weise» sind Affen, die vor einem Buche kauern. Wie Max Affen darzustellen weiss, ist ja bekannt, das malt ihm Keiner nach. Neu ist «Die Braut von Corinth» nach Goethe's Dichtung, zwar bereits einmal kurz im Münchener Kunstverein ausgestellt, doch dem grösseren Publikum noch nicht bekannt. Der Maler schildert die Szene, da die Mutter die Liebenden überrascht. Der Jüngling liegt auf dem Lager und die gespenstische Braut hat sich über ihn geworfen und

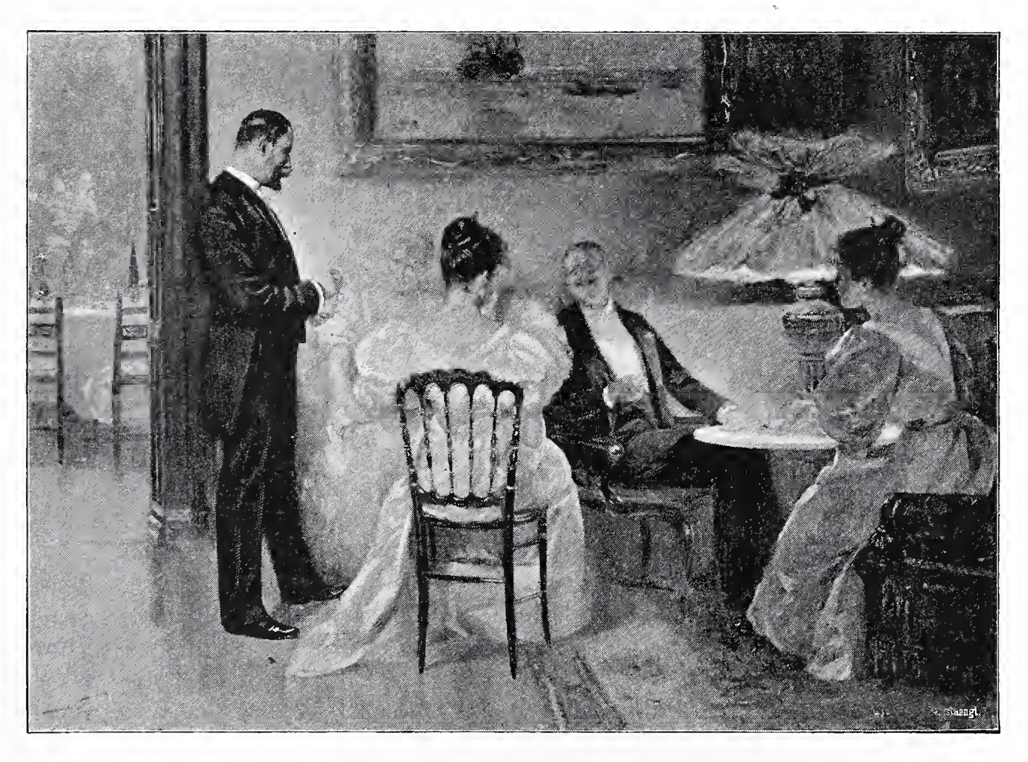
> «Gierig saugt sie seines Mundes Flammen.»

Im Hintergrunde naht die Mutter. Die Komposition, die Eintheilung der Figuren in den Raum zeigen des gedankenreichen Malers ganze, bewährte Kunst.

Max Schlichting. Rue Faubourg Montmartre in Paris.

Ein Werk mit edlem Ernst und Idealismus geschaffen ist Kunz Meyer's «Judas Ischariot». Der Maler hat bisher sich nicht an so bedeutsame Aufgaben gemacht, sondern nur Landschaften gemalt, die er mit anmuthigen Nixen und niedlichen Putten belebte, mit Luft- und Wassergeistern, deren Grazie immer angenehm auffiel. Nun tritt er uns mit tragischem Pathos entgegen und mit vollem Erfolg: Es ist Nacht und heller Mondschein. Den Verräther des Menschensohnes hat seine Sünde auf Bergeshöhen gejagt, ermattet ist er zusammengebrochen; die Hände vor's Gesicht schlagend und nun sieht er in furchtbarer Vision die Gestalt des Gekreuzigten vor sich aufsteigen, die Gestalt des Mannes, der ihm nur Gutes gesagt und gethan und zu dessen entsetzlichem Tode er geholfen. Das Visionäre, Körperlose

der Erscheinung des Gekreuzigten ist in dem Bilde ebenso gut gegeben, wie die nächtige Landschaft und die Gestalt Judas Ischariot's. Auch Walter Firle hat heuer ein religiöses Werk der Malerei geschaffen, ein Dreiflügel-Bild mit der Gesammtbezeichnung «der Glaube». Das Mittelstück bildet in etwas modernisirender Auffassung die Anbetung der Hirten im Stalle zu Bethlehem, eine Gruppe von inniger Andacht beseelt. Links davon sehen wir in keuschem Liebreiz die jungfräuliche Madonna in einer Frühlingsnacht träumend in stiller Ahnung von einem künftigen, hohen Schicksal, im Glauben ergeben des Künftigen wartend. Der rechte Flügel zeigt die leidvolle Mutter Jesu wieder in heller Mondnacht am Fusse des Kreuzes, zusammengebrochen in ihrem Schmerze und doch ergeben im Glauben. Die Poesie des christlichen Glaubens hat Firle hier mit feinem Gefühl getroffen und ein Hauch von kindlicher Innigkeit durchweht das ganze, grosse Werk, der es jedem Empfänglichen sympathisch machen muss. So ist auch aufrichtige Religiösität, die nicht auf Sensation ausgeht, die Signatur von Gebhard Fugel's «Letztem Abendmahl» und doch ist das Werk durchaus originell gedacht und mit einem gewissen mystischen Reiz umkleidet. Besonders die Figur Christi ist hoheitsvoll und Ehrfurcht weckend.



Frederick Vezin. Nach dem Diner.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Franz von Defregger und Wilhelm Leibl sind dieses Mal nicht durch bemerkenswerthe Hauptbilder vertreten, aber doch durch Werke, die ihre Eigenart würdig und bezeichnend repräsentiren. Der Erstere gibt uns das lebensgrosse Brustbild einer hübschen «Tirolerin» zum Besten, eines frischen, drallen Mädels von dem kernigen Menschenschlag, dem der Künstler selbst entstammt. Auch Leibl sendet zwei Studienköpfe bäuerlicher Schönen, so wundervoll echt gesehen und so grenzenlos intim dargestellt, wie's eben nur er kann, der Aiblinger Einsiedler, der den Pinsel mit so viel Kraft führt und doch mit so feinem Gefühl. Er malt das ganze Wesen des Volkes, unter dem er lebt, in einen solchen Studienkopf hinein. Das dritte Bild Leibl's wurde für die Münchener Neue Pinakothek angekauft. «In der Kleinstadt» heisst's und stellt einen alten Mann dar, der behaglich am Fenster sein Pfeifchen raucht und unkundig einer amüsanteren Welt die ganze Sonntagnachmittagsöde eines menschenleeren Provinzstädtchens geduldig auskostet. Mit wundersamer Kunst hat der Maler jene Stimmung getroffen, in der die Spiessbürger am Ostermorgen sprechen in Goethe's Faust: «Man sitzt am Fenster, trinkt sein Gläschen aus» u. s. w.

«In höherem Schutz» tauft Karl Raupp sein grosses Bild. Er hat dieses Mal sein Genre vertauscht und ist von den Chiemsee-Idyllen zu einem dramatischen Vorgang übergegangen. Dem Chiemsee freilich ward er dabei nicht untreu. Auf seinen Wogen spielt das Drama, im Sturm, bei hochgehenden Wellen, wie sie der gewaltige See gar wohl kennt. Ein junges Weib ist auf dem Boden eines Kahnes niedergesunken, ihr Kind im Arm. Ihr Ruder ist zerbrochen, mechanisch klammert sich ihre Hand noch an die Schiffswand an, sie wehrt sich nicht mehr gegen die Gefahr. Aber ein Schutzengel, der schemenhaft über den dunklen Wassern emporsteigt, breitet segnend die Hände über das Paar — und da naht auch schon ein Boot mit muthigen Männern zur Rettung. Dem Bilde Raupp's gegenüber hängt Hermann Kaulbach's «Zwischen zwei Welten», ein Bild, das koloristisch stark auf Gegensätze — zwischen dem rothen Schein des flackernden Herdfeuers und dem blauen Mondlicht — gearbeitet ist. Von Kissen gestützt, sitzt eine Schwerkranke, eine Sterbende wohl, im Lehnstuhl am Herd und ihr Knabe liest ihr vor aus einem Buche. Es mag die Bibel sein. Die Blicke der Kranken wenden sich aus der dürftigen Stube dem Fenster zu, durch das halb durchsichtig, geisterhaft, beschwingte Engelsköpfchen hereinschweben, die Vorboten der anderen Welt, der besseren. Auch Theo Schmuz-Baudiss geht in den Stoffen seiner Bilder dem Uebersinnlichen nach. Eine weihevolle Andacht liegt über der grossen Engelgruppe, die am Ostermorgen bei Christi Grab die Botschaft verkündet: «Christ ist erstanden.» Ganz besonders schön ist der eine sitzende grosse Cherub mit seinen mächtigen Schwingen. Wir finden ihn auch in des gleichen Malers kreisrundem Bilde «Salve Regina» wieder. Nicht minder poesievoll ist des Malers drittes und kleinstes Bild, das Frühlingsidyll mit der anmuthigen schwebenden Figur. Der Prinz-Regent von Bayern hat das Bildchen für seine Privatsammlung gekauft.

Zu den stofflich anziehendsten und auch den malerisch im Werthe nach am höchsten stehenden Bildern im Glaspalaste darf man das reizende Weihnachtspoem von Georg Schuster-Woldan zählen, «Nikolaus und das Christkind». Als Maler mag der Künstler von F. v. Uhde angeregt worden sein. Die schlichte kindliche Innigkeit seiner Darstellung ist hohen Lobes werth. Durch den Schnee einer lichten Winternacht, einen schweren Sack auf dem Rücken, schreitet der bärtige Weihnachtsmann und neben ihm das Christkind, wie ein Ministrant sein Glöcklein schwingend. Neugierige Rehe sind nahe an das Paar herangekommen. Dass die Zweie nicht von gewöhnlicher Art seien, merken die Thiere auch. Derber in der Mache, aber originell gedacht und nicht ohne gewisse Grösse der Auffassung ist Raffael Schuster-Woldan's Madonna mit dem Bambino und St. Johannes, und des gleichen Künstlers etwas antikisirendes Frauenportrait ist geradezu der Beweis einer nicht gewöhnlichen Begabung, «gross zu sehen».

Ein junger Maler, welcher realistische Malerei mit packender Dramatik der Darstellung zu einigen weiss und Motive für starke Nerven liebt, ist der Russisch-Pole Wladimir Schereschewski. Er debütirte vor zwei Jahren mit einer erschütternden Darstellung aus einem sibirischen Etappengefängniss, brachte im Vorjahre sein «Heimathslied», das in einem Bergwerk des gleichen lieblichen Landes spielt, und setzt heuer die Serie sibirischer Tragödien mit einem erschütternden grossen Bilde «Morituri» fort. Der Maler führt uns in ein russisches Gefängniss, schwach erhellt von Lampenlicht. In einer Zelle sind etliche Männer vereinigt, deren Gesichter nicht den Stempel des gemeinen Verbrechens tragen. «Politische» Missethäter, Wahnwitzige vielleicht, die in ungezügeltem Freiheitsdrange mit einem Gewaltmittel eine Aenderung der Verhältnisse herbeizuführen gesucht. Jetzt wartet ihrer der Tod, der furchtbare Tod durch den Henker. Durch ein niedriges vergittertes Fenster der Zelle kann man in den Hof des Gefängnisses hinabsehen — auf ein paar Galgen. Schon dämmert der Morgen auf, der erste blaue Schein des Tages wird durch das Fenster sichtbar und bildet einen starken Kontrast zum düsterrothen Schein der Lampe. Der eine der Verurtheilten liegt auf dem Boden und blickt in wehrloser Wuth, die Fäuste ballend, auf das unheimliche Bild vor dem Fenster; ein zweiter kauert auf einer Bank und birgt das Gesicht weinend im Schooss und ein paar Andere, die Mannhaftesten, halten sich bewegt umschlungen. Das Bild thut starke Wirkung trotz der etwas absichtlichen Beleuchtungsgegensätze und der zu krassen Pointe mit den Galgen. Auch ohne die letzteren würde das Werk das Gleiche sagen und vielleicht sogar noch eindringlicher. Noch



Charles J Palmié pinx

Phot. F Hanfstaengl, München.

Deutsche Landschaft.





Kunz Meyer pinx.

Judas Ischarioth.



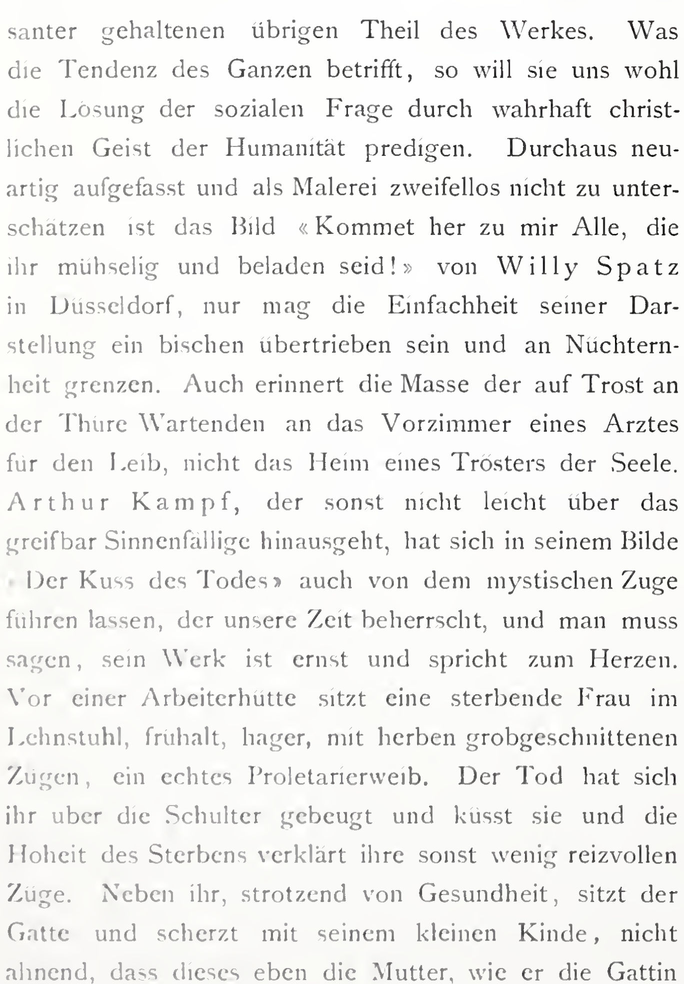
ein «Drama» in Riesenformat deckt eine Wand des Saales, in dem Schereschewski's «Morituri» und noch andere sehr umfangreiche Bilder hängen, das sehr «aktuelle» alpine Sensationsstück «Abgestürzt» von Richard Scholz in Frankfurt. Das Bild ist viel zu gross, zu gross für sein Thema und zu gross für seine Zeit, denn die Epoche der Riesenleinwände ist bereits wieder abgethan und Kolossalformate lieben wir nur mehr für Themata angewandt, die sich im kleinen Rahmen nicht bewältigen lassen. Aber die Arbeit eines tüchtigen Malers ist das Bild, seine korrekte, sichere Zeichnung muss ebenso gerühmt werden, wie die frappirend körperliche Plastik der Figuren und deren scharfe Charakteristik. Die Szene spielt oben im Hochgebirg, auf einer Wiese unter einer schroffen Wand. Bergführer haben einen abgestürzten Touristen auf rohgezimmerter Bahre herabgetragen und der Eine beschäftigt sich mit dem Gepäck des Unglücklichen, während der Andere herbeigeeilten Leuten den Verlauf des Unglücks zu erklären scheint. Der Vorgang ist, wie gesagt, mit starkem Wirklichkeitsgefühl geschildert, mit kräftigem Gegeneinander von Licht und Schatten, aber er wäre auf einem Viertheil dieser Leinwand noch immer breit genug erzählt. Ein anderes alpines Bild bringt uns Ernst Platz in seinem «Kletterer in den Kalkalpen», einem Mann in der Tracht des bayerischen Hochlandes, der in schwindelnder Höhe sich an einer jäh aufsteigenden Wand hinarbeitet, mühsam mit den Füssen nach vorspringenden Felszacken suchend, mühsam mit den Händen sich anklammernd am Gestein. Vielleicht wartet des tollkühnen Kletterers nach wenig Augenblicken ein Ende, wie es in dem oben erwähnten Bilde von Richard Scholz geschildert ist. Heiter ist das Gebirgsabenteuer, das Paul Meyerheim uns mit anekdotischer Pointirung unter dem Titel «Unterwegs» vorführt. Touristen, die auf schmalem Bergweg einer thalab gehenden Viehheerde begegnen. Das Sujet ist nicht neu, aber immer lustig — für die, welche nicht selber handelnd dabei zu thun haben. August Dieffenbacher, sonst Spezialist als Maler alpiner Katastrophen ist dieses Mal nur durch ein kleineres Bild «Zu spät» vertreten. Ein Mann, der aus der Fremde heimgekehrt ist in ein Dorf oder eine kleine Stadt, ist am Grabhügel seiner Mutter schluchzend zusammengebrochen, er kam zu spät, um ihr die Augen zuzudrücken.



Christian Kröner. Abend im Walde.

Wie oben schon gesagt, bilden die Düsseldorfer wieder eine geschlossene Gruppe in der Ausstellung und einige von den Hauptbildern der Letzteren gehören jener Gruppe an. So Ferdinand Brütt's religiös-mystisch-soziales Gemälde «Was toben die Heiden...? Psalm II». Eine aufgeregte Proletariermasse bewegt sich gegen eine Höhe vor, auf der die Lichtgestalt Christi mit dem Kreuze sichtbar wird. Ein Theil der Menge tobt noch in blinder Wuth gegen ihn, ein Theil beugt sich schon vor der milden Hoheit seiner Erscheinung. Wer das Kunstschaffen der letzten Jahre kennt, wird äusserlich vor diesem Bilde in Manchem an Jean Beraud's Arbeiten mit ihren pikanten Anachronismen erinnert werden, aber der deutsche Maler ist tiefer und ehrlicher als der übergeschickte Pariser Pschütteusenmaler, der jetzt alle Jahre einmal für den Marsfeldsalon in Religionsphilosophie

macht». Brütt stellt die Figur des Erlösers nicht gleichwerthig und körperhaft in ein modernes Milieu, wie Beraud seine Christusfiguren in's Restaurant Brébant oder auf den Montmartre, sondern er wahrt seiner Christusgestalt die Art einer übersinnlichen Erscheinung, seinem ganzen Werke den Charakter einer Allegorie. Die einzelnen Figuren in den Proletariergruppen und die ganze Landschaft in ihrer Sturmstimmung darf man zum Besten zählen, was Brütt bis jetzt gemalt hat; die Christusfigur, die der Maler absichtlich nicht zu sehr hervortreten lassen wollte, ist vielleicht zu nebensächlich gerathen und sticht als ein wenig konventionell ab gegen den stark persönlich und künstlerisch interessanter gehaltenen übrigen Theil des Werkes. Was die Tendenz des Ganzen betrifft, so will sie uns wohl die Lösung der sozialen Frage durch wahrhaft christlichen Geist der Humanität predigen. Durchaus neuartig aufgefasst und als Malerei zweifellos nicht zu unterschätzen ist das Bild «Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid!» von Willy Spatz in Düsseldorf, nur mag die Einfachheit seiner Darstellung ein bischen übertrieben sein und an Nüchternheit grenzen. Auch erinnert die Masse der auf Trost an der Thüre Wartenden an das Vorzimmer eines Arztes für den Leib, nicht das Heim eines Trösters der Seele. Arthur Kampf, der sonst nicht leicht über das greifbar Sinnenfällige hinausgeht, hat sich in seinem Bilde «Der Kuss des Todes» auch von dem mystischen Zuge führen lassen, der unsere Zeit beherrscht, und man muss sagen, sein Werk ist ernst und spricht zum Herzen. Vor einer Arbeiterhütte sitzt eine sterbende Frau im Lehnstuhl, frühalt, hager, mit herben grobgeschnittenen Zügen, ein echtes Proletarierweib. Der Tod hat sich ihr über die Schulter gebeugt und küsst sie und die Hoheit des Sterbens verklärt ihre sonst wenig reizvollen Züge. Neben ihr, strotzend von Gesundheit, sitzt der Gatte und scherzt mit seinem kleinen Kinde, nicht ahnend, dass dieses eben die Mutter, wie er die Gattin





Hermann Knopf. Bei der Wahrsagerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

verliert. Eines wird dem Bilde insofern schaden, als es von Vielen nicht oder doch nicht gleich verstanden werden wird. Die Züge der Frau sind so auffallend männlich und der halb in Decken gehüllte, magere Körper wirkt auch so unfrauenhaft, dass man dies sterbende Menschenkind trotz seiner rosenfarbigen Jacke recht wohl für einen Mann halten könnte. Von vollblütiger, kerngesunder Reellität ist wieder Kampf's drollige «Neckerei», ein alter Herr von behäbigster Erscheinung, anscheinend ein Liebhaber von Kuriositäten, scherzt mit einem kleinen chinesischen Pagoden, der auf dem Tische steht. Die Mimik dieses fröhlichen Narciss ist köstlich. Theodor Rocholl, um nun einmal im Kreise der Düsseldorfer zu bleiben, brachte mit seiner «Waldrast» wieder ein Soldatenbild und wieder eins, auf dem die Uniform der preussischen Kürassiere nicht fehlt. Solch ein weissröckiger Panzerreiter hat sein Ross in einen seichten Waldbach geritten, dass die klare Flut kühlend um die Fesseln des müden Thieres strömt. Ringsherum leuchtet das sonnenbeschienene Laub in frühsommerlichem Grün. Der Künstler ist hier mit seiner Malweise von einer Schneidigkeit, Breite und Energie, die nicht weit von Derbheit weg ist und ich meine, seine Palette hat früher feinere Tonabstufungen gekannt. Ein feines Stück, nicht modern gemalt, aber

dafür von jener unbestreitbaren Qualität, die über Zeit und Mode erhaben ist, muss Otto Heichert's «Die Dorf-Aeltesten» genannt werden. Prächtige Charakter, diese sechs alten Knaben, die beim Glase Wein — es kann auch Alkohol in etwas inhaltsschwererer Form sein — zusammen kamen, um Ortsklatsch auszutauschen oder Erinnerungen von dazumal. Man könnte sich die Geschichte vielleicht in der Farbe ein wenig lebhafter denken, aber dafür ist das Bild so wunderschön gezeichnet, wie nicht viele von den 1800 Kunstwerken der Ausstellung und speziell nicht viele von den deutschen Arbeiten. Woran das liegen mag? Die grössten Zeichner, welche die Kunstgeschichte kennt, sind deutschen Stammes gewesen und heute wird im Durchschnitt gerade in Deutschland immer noch am schwächsten gezeichnet. Und die Nachbarn «nach links», denen wir so gerne und vielfach so sehr mit Recht Oberflächlichkeit und Leichtsinn zuschreiben, kommen durchschnittlich mit einem Mass von zeichnerischem Können von ihren Kunstschulen, das sich bei uns nur die Allerbesten aneigneten. Durch den internationalen Verkehr unserer Münchener Ausstellungen haben die deutschen Maler in Farbe und Maltechnik den Ausländern alles Erdenkliche abgesehen — im Zeichnen nur wenig. Und gerade in kleineren Kunststädten, wie in Düsseldorf, wo man mit der technischen und koloristischen Entwicklung der neuzeitlichen Malerei nicht allgemein Schritt hielt, hat man sich ein sehr achtbares zeichnerisches Können erhalten. Und Zeichnen ist doch schon die wohlgemessene Hälfte der Malerkunst! Das mögen die nicht vergessen, die heute nur das koloristische Raffinement gelten lassen wollen und die allersubtilsten Stimmungsfeinheiten — die andere Hälfte der schönen Kunst.

Die Zahl der Düsseldorfer, die im Glaspalaste Treffliches ausgestellt haben, ist mit den Obengenannten noch lange nicht erschöpft. Da ist Frederick Vezin mit seinem ebenso gemüthlichen als elegant gemachten Salonbild «Nach dem Diner», Eugen Kampf mit seinen feintönigen Landschaften, Munthe mit seinen poetischen Winter- und Herbststimmungen, Montan mit seinen vorzüglichen Interieurs, der immer vornehme Oeder, Hugo Mühlig, O. Achenbach, H. Böhmer, Canal, Eugen Dücker, Liesegang, Lins, v. Wille, der genial-kräftige Olaf Jernberg, Macco, Nordenberg, Petersen-Angeln mit ihren Landschaften, K. Becker mit dem eigenartigen Marinebild «die Fangleine», die Jagdmaler Henke und Kröner, die in künstlerischer und waidmännischer Beziehung zu den Besten ihrer Zeit gehören. Schnitzler mit seinem famosen Tingel-tangel-Bild. Da ist Louis Herzog mit seinem grossen Hafenbilde «Mittagsgluth», auf dem das Wasser mit seinen Reflexen so gut gemalt und die in der Zwölfuhrsonne siedende, flimmernde, zitternde Luft so ausgezeichnet gegeben ist. Das Bild ist vom bayerischen Staate für die Münchener Neue Pinakothek angekauft worden. Emil Schwabe's «Aus der grossen Stadt» stellt ein Armen- und ein Reichenbegräbniss als Gegensätze einander gegenüber und behandelt sein Thema zwar mit ein wenig veralteten Mitteln, aber wirksam. Sehr echt ist sein Feierabendidyll «Aus der Kleinstadt». Johannes Gehrts konterfeit mit ausgezeichnetem



Wenzislaus Brozik. Am Brunnen.
Original im Besitz von Charles Sedelmeyer in Paris.

Humor in seinem «Feucht-fröhlich» ein paar alte Germanen vom Stamme Jener, die immer noch eins tranken, wenn sie dürstete. Hat man das fatale Gefühl erst überwunden, das den Patrioten überkommt, wenn er da ein Nationallaster verewigt und historisch gemacht sieht, so kann er wohl herzlich lachen über die urkräftigen Gesellen, welche zu Drei und Dreien nach mächtigem Umtrunk den Hügel herabschwanken, auf dem eine Urgermanenkneipe oder ein besonders gastliches Gehöft steht. Sie haben eins zu viel, es ist nicht zu leugnen, aber es sind doch die Kerle, welche dem seligen Varus so schlimme Ungelegenheiten bereitet haben, urkräftig, urfroh.

Es will scheinen, als seien die Düsseldorfer noch nie so günstig als geschlossene Gruppe in München vertreten gewesen und das ist erfreulich ganz besonders auch darum, weil es beweist, dass bei uns in Deutschland der neuzeitliche Zug nach Centralisirung des Kunstlebens noch nicht die altberühmte Kunststätte am Rhein geschädigt hat. Mög' es so bleiben! Denn diese Centralisirungswuth ist ein Uebel, von dem die französische Kunst was erzählen kann, wie das ganze französische Leben überhaupt, dessen Wogen nur in ihren letzten Ausläufern die grossen Provinzstädte berühren.



Johannes Gehrts. Feucht-fröhlich.
Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl.

In einem Extrakabinet neben dem grossen Düsseldorfer Saal ist August Holmberg's riesiges Altarbild untergebracht, für die Stadtpfarrkirche von Obernburg a. M., gemalt im Auftrag des bayerischen Staates. Es liegt im Auftrag, dass der Künstler in seinem Werke die Bahn des Herkömmlichen, was Auffassung seines Vorgangs betrifft, nicht verlassen konnte. Der Heiland schwebt auf dem Kreuze über dem Orte Obernburg und links und rechts je ein Engel, deren Flügel in den Regenbogenfarben erstrahlen. Aus der Seitenwunde des Gekreuzigten quillt ein Blutstrom, den der eine Engel nach bekannter Art in einem Kelche auffängt. Holmberg ist mit Absicht naiver, alter Auffassung gefolgt, Allegorien benutzend, die dem gläubigen Beter deutlich zum Herzen sprechen. Die Aufgabe liegt eigentlich vom Felde der bisherigen Thätigkeit des Künstlers weit ab und dass er sie in so achtunggebietender Weise bewältigte, verdient darum doppelte Anerkennung.

Eduard Kaempffer, ein ehemaliger Düsseldorfer und einer von den Wenigen, die heute das Zeug zur «grossen Historie» im guten Sinne haben, nicht in dem Sinne, der mit pathetischer Langeweile identisch ist, hat in grossem Format die Enthauptung der «Medusa» durch Perseus gemalt. Kaempffer stellt den Moment dar, da der Held mit abgewendetem Antlitz das vom Rumpfe getrennte Haupt der Medusa — er stellt sie als schönes Weib, nicht als Zerrbild dar — emporhält, indess ihre schlangenhaarigen Schwestern ringsumher im Schlafe liegen. Der Sohn der Danae trägt den unsichtbar machenden Helm des Hades — ein hellenischer Siegfried mit der Tarnkappe. Aus dem Blute der Medusa dampft ein grauer Qualm empor, der sich allgemach in die Form des Flügelrosses Pegasus verwandelt. Kaempffer's Bilder dieser Art, wie auch seine im Vorjahre gesehene eminente Faustszene, haben durchaus etwas von Fresko-Art an sich und es wäre



Walther Firle pinx

Der Glaube.



Ferdinand Brütt pinx.

Was toben die Heiden ....? Psalm II.



sehr zu wünschen, dass diesem Talente einmal auch würdige monumentale Aufgaben würden. Das Bildniss des Malers Kr. von Kaempffer's Hand, das in der Galerie zu sehen, bestätigt die Meinung, dass der Maler für monumentale Kunst geboren ist, denn auch hier ist eine Wucht und Dramatik zu spüren, die eigentlich über die Grenzen des Portraitfaches hinausgehen. Scharf gesehen, plastisch und charakteristisch ist die Familiengruppe, die der Maler auf einem dritten Bilde lebensgross abkonterfeit hat. Brachte dieser Maler die Enthauptung der Gorgo, so bringt Wilhelm Trübner ein Gorgonenhaupt allein, eine Arbeit, welche koloristisch seinen eminenten früheren Leistungen wieder nahe kommt. Freilich ist die Schlangenfrisur allzu modern und die herausgestreckte Zunge der Medusa gibt dieser eine Nüance in's Grausliche. Eine ältere Composition «Kreuzigung» ist Freunden des Künstlers schon bekannt und in ihrer kraftvollen Eigenart und ihrer volltönigen Farbenharmonie so packend, dass man eine Ausführung in würdigen, grösseren Dimensionen wünschen möchte. Besonders wirksam ist in dieser Komposition der Eindruck des Schreckens versinnlicht, welchen die Naturereignisse hervorrufen, die den Tod des Gottmenschen begleiten; die davonstürmenden Pferde der römischen Soldaten verstärken den Eindruck allgemeinen panischen Entsetzens.



Charles Louis Kratké. 1812.
Original im Besitze von Charles Sedelmeyer in Paris.

Mit entschiedenem Talent für dramatische Bewegung, wenn auch noch nicht ganz frei von akademischem Pathos ist Franz Bohumil Doubek's «Ctiràd und Sárka». Ueber den Inhalt des Bildes berichtet der Katalog: «Die böhmische Mythe erzählt von Amazonen, welche Kriege gegen diejenigen Männer geführt, die sich der Weiberherrschaft nicht unterwerfen wollten. Ihr Hauptfeind sollte Ctiràd, ein Edelmann, gewesen sein. Um ihn zu bekriegen, ersannen die Amazonen die List, die Schönste, Namens Sárka, aus ihrer Reihe zu wählen, sie an einen Baum zu binden, wobei sie sich, als von ihren Genossinnen verlassen und den wilden Thieren preisgestellt, ausgeben sollte, wenn er des Weges von der Jagd zurückkehrt. Es ist ihr auch gelungen, und indem sie ihn noch mittelst eines Schlaftrunkes in Schlaf versetzte, kamen auf ein Hornsignal der Sárka die Uebrigen und tödteten ihn.» Die Nothwendigkeit einer derartigen etwas langathmigen Erklärung ist immer ein Missstand und im Allgemeinen vermeidet der Künstler wohl am besten Sujets, die nicht dem gebildeten Durchschnittsmenschen verständlich sind, denn das Suchen nach dem Zusammenhang der Handlung beeinträchtigt im Beschauer zweifellos das Interesse für die künstlerische Leistung. Mit urwüchsiger Kraft hat Doubek die Gruppe der im Fackelschein heranstürmenden Amazonen gemalt und nach dieser Talentprobe darf man von dem aus der Münchener Akademie hervorgegangenen czechischen Künstler noch viel Gutes erwarten. Ein Anderer, dessen Arbeit wir im gleichen Saale finden, der Deutschrusse Robert Büchtger zeigt in seinem grossen Tableau «ein russischer Pilger», dass er einen mächtigen Schritt nach vorwärts gethan und sein Talent in schönem Maasse geklärt hat. Die nasse Regenlandschaft, deren unsägliche Trostlosigkeit uns wie eine Darstellung des heurigen Sommers anmuthet, ist prachtvoll gestimmt, so feucht, kalt, stürmisch sieht die öde Landschaft aus, durch

welche der Pilger auf durchweichter Landstrasse schreitet, dass man die Szenerie nur mit Frösteln betrachten kann, zumal, wenn oben der Regen auf das Dach des Glaspalastes niederklatscht. Vorzüglich passt in dieses Milieu die Staffagefigur des in stumpfer Ergebung dahinstapfenden Moskowiters. Noch ein weiteres umfangreiches Bild birgt der gleiche Raum, die «Verhaftung» von Josef Weiser, der nun einmal auf die novellistischen Vorwürfe eingeschworen scheint und sein reiches Können der Erzählung sensationeller Romankapitel widmet. Hier stellt er uns eine Hochzeitsgesellschaft in napoleonischer Zeit vor, aus deren Mitte ein Trupp französischer Grenadiere eben den Bräutigam verhaftet. Entsetzen hat sich der unglücklichen Gesellschaft in der Gartenlaube bemächtigt, die sich noch eben des traulichsten Zusammenseins erfreute.

Noch ein paar andere Bilder behandeln Szenen aus der Zeit des corsischen Eroberers und haben ihn selbst zum Helden. Charles Louis Kratké beschreibt den Rückzug aus Russland 1812 und lässt die französische Armee und Napoleon selbst mit seinen Generalen durch die eisbedeckten Gefilde Russlands an uns vorbeimarschiren. Der Maler lebt in Paris und sein Patriotismus hat ihm sehr stark beim Malen geholfen, denn glaubwürdigen Zeugen nach pflegten französische Truppen sich auf dem Rückzuge — und noch dazu auf dem — nicht in so strammer Paradeordnung zu bewegen. Und Chargen mit gezogenem Säbel marschiren voraus wie auf dem Weg zur Wache. Ein Rückzug nach solchen Erlebnissen sieht anders aus. Jan Rosen hat dieselben Helden und eine ähnliche Gelegenheit zum Vorwurf für sein Kriegsbild gewählt: «Napoleon I. nimmt am 5. Dezember 1812 Abschied von seinen Marschällen zu Smorgonie». Die korrekte scharfe Beobachtung, die des polnischen Malers Soldatenbilder immer auszeichnet, fehlt auch diesem Werke nicht. Dieselben Vorzüge hat das offizielle Paradegemalde von Tadeusz von Ajdukiewicz in Wien: «Furst Ferdinand von Bulgarien bei der Parade vor Sophia». Franz Roubaud brillirt wieder mit einer temperamentvoll und farbig gemalten Darstellung aus russischem Kriegsleben: «Gefangenenaustausch zwischen russischen und tscherkessischen Truppen». In seinem «Abend am Chiemsee» überzeugt uns Roubaud, dass er auch «in Moll» zu schaffen weiss und eine nicht minder friedliche Idee liegt seiner «Brodzeit» mit den pflügenden Pferden zu Grunde. Josef von Brandt, unter dessen unverkennbarem Einfluss der Vorige immer noch steht, hat wiederum ein Sujet bearbeitet, das seiner rassigen Eigenart besonders entspricht: «Rückkehr der Kosaken in's Lager mit eroberten Fahnen». Ueber die Flottheit der Bewegung, die der eminente polnische Maler, ein Zeichner und Techniker par excellence, seinen Männern und Pferden gibt, über seine schneidige, frische Malerei ist Neues kaum zu sagen. Keck und kräftig gemalt ist seines Landmannes Michael Wywiórsky sportliches Winterbild «Aus Lithauen (nach dem Trieb)» mit dem sehr wahr wirkenden Sonnenlicht auf dem Schnee. Gleicher Gegend entnahm Alfred v. Wierusz-Kowalski die Motive seiner zwei Arbeiten, «Suhlender Elch» und «Im Lithauer Moos». Das Erstere, ein Bild mit interessanter dunstiger Moorlandschaft, hat S. K. Hoheit der Prinz-Regent angekauft, das Letztere,



Thure von Cederström. Der neue College.
Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl.

das ebenfalls einen Elch (schwimmend) zur Staffage hat, steht als Malerei in seiner kräftigen, farbigen Technik vielleicht noch höher. Von allen seinen Landsleuten, die sich als Maler bei uns einen Namen gemacht haben, ist Kowalski wohl am vielseitigsten, am wenigsten Spezialist, und seine Kunst zeichnet meist eine Intimität der Anschauung aus, wie sie Jenen, deren Stärke auf der Seite des Temperaments liegt, selten gegeben ist.

Von Jaroslaw Vešin, einem reich talentirten czechischen Künstler, der sich als Jagdmaler einen in der österreichisch-ungarischen Aristokratie sehr geachteten Namen gemacht hat, finden wir auf dem Gebiete des edlen Waidwerks eine sehr lebensvolle Darstellung, «Zur Nachsuche», wohl aus des Künstlers Heimath. Alex. Wagner, dessen Pferdestaffagen sich immer so körperlich und rund aus der Landschaft herausheben, als ob man sie im Stereoskop sähe, hat zwei charakteristische Darstellungen aus seiner ungarischen Heimath beigesteuert: «Bei Czegléd» und «Markt bei Veszprem». Sein jüngerer Landsmann, Franz Eisenhut, dessen Lieblingsgebiet der Orient ist, brachte einen im grossen Umfang gehaltenen «Hahnenkampf» aus Kairo, ein Bild, das namentlich durch den Reichtum an gelungenen orientalischen Rassentypen interessirt.



Simon Harmon Vedder. Guitarrespielerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Das Portraitfach ist namentlich in den deutschen Sälen weder allzureich noch allzu glänzend besetzt. Hier zeichnet sich Frau Vilma Parlaghy-Krüger durch zwei Arbeiten aus. Die Dame hat einst in ihrer Mädchenzeit als Schülerin Franz von Lenbach's hier vieles Aufsehen gemacht. Ihr Kossuth-Portrait ist ein gediegenes, vornehmes Bildnisswerk, gründlich durchgearbeitet bis in's Detail des Gewandes, aber durchweg breit und kräftig gegeben. Ein Prachtstück, namentlich seinen Valeurs nach, darf man die «Guitarrespielerin» von Simon Harmon Vedder in Paris nennen. In dem muthwillig lachenden Gesicht dieses Weibes — sie hat ein wenig den Typus der Bohémienne — lebt so viel sinnenwarmer Frohsinn, dass der Beschauer sofort persönliche Beziehungen zu dem gemalten lustigen Persönlein zu empfinden vermeint. An Darstellungen liebenswürdiger Weiblichkeit ist auch von Seiten unserer einheimischen Maler kein Mangel im Glaspalast; Paul Wagner stellt uns ein betendes junges Mädchen in keuschem Liebreiz vor, Max Nonnenbruch schildert uns eine junge Christin aus alter Zeit in kindlich frommer Andacht, Eduard Niczky schmückt eine duftige Frühlingslandschaft mit der Gestalt einer lieblichen Mädchenblüthe, die sich so recht herzhaft der schönen Welt zu freuen scheint, Sim. Glücklich stellt die anmuthige Phantasiegestalt eines halbnackten jungen Mädchens aus, das im jungen Birkenwalde eine «Frühlingshymne» singt; Christian Max Baer bringt in kraftvoller und farbenfrischer Darstellung eine dralle Küchenfee, die zur Fastenzeit in der Küche die Fische zurichtet. Ein Bild von grosser Lieblichkeit, und, obwohl es in seiner wenig pastosen, weichen Darstellung nichts weniger als «modern» ist, von ganz eminent geschickter Malerei ist des Salzburger A. Ritzberger's «Abendfrieden». Ein blühendes junges Weib hat dem Säugling zur Nacht noch die Brust gereicht. Das Kind ist in ihrem

Schoosse ruhend eingeschlafen und die Mutter hält nun, um das Kleine nicht im ersten Schlafe zu wecken, noch eine Weile still, träumerisch vor sich hinblickend. Röthlicher Lampenschein übergiesst von der einen Seite die anmuthige Gruppe mit warmem Licht, indess von der anderen der Mondschein blaue Reflexe wirft. Vielleicht, was die Zeichnung anlangt, nicht ganz unantastbar, aber sehr gediegen gemalt und von zarter, duftiger Farbe ist Viktor Karl Mašek's Allegorie auf den Frühling, eine Frauengestalt von unverfälschtem slavischen Typus, aber auch mit dem ganzen pikanten Reiz der Frauen dieser Rasse ausgestattet. Rasseecht in ihrer etwas sinnlichen, stolzen Schönheit ist auch die gegenüber plazirte «Tochter des Rajah» von Paul Jean Sinibaldi — und dazu süperb gemalt.

Der Darstellungen stillen freundlichen Familienlebens findet sich eine grosse Zahl, so ein Dorfidyll von Johann Sperl «Vor dem Hause», von Georg Jakobides ein lustiges Kinderstubenbild «Hauskapelle», das leider die Grösse eines Monumentalwerkes hat, die zu dem intimen und harmlosen Vorgang nicht recht passen will. Ungemein sympathisch und ansprechend ist des jungen Matiegzek vortrefflich gemalte Gruppe «Am Seeufer»; der gleiche vielversprechende Maler bringt auch ein gelungenes Selbstporträt und das Bildniss seines Vaters. Von Mangold ist ein stimmungsvolles Familienbild «Bei Lampenlicht», dessen Wirkung mit aussergewöhnlicher Sorgfalt studirt und wiedergegeben ist; Hermann Knopf führt uns in's «Atelier einer Wahrsagerin, die zwei jungen Mädchen eben die Zukunft entschleiert — von was sie spricht, darüber lässt uns der Ausdruck der beiden hübschen jungen Gesichter nicht im Zweifel. «Erinnerungen» ist Clara Walther's anziehendes Phantasiestück benannt, einer alten Frau, die spät noch bei der Arbeit sitzt, erscheint schemenhaft eine holde Engelsgestalt — vielleicht das Abbild eines Kindes, das sie einst verlor. «Vorbei» von Louise Max-Ehrler ist wieder eines von den Bildern der talentvollen Malerin, die trübe Menschenschicksale erzählen: ein junges Weib verbrennt an der Kerzenflamme die Photographie eines Mannes, des ungetreuen Geliebten oder des treulosen Gatten. Eine Leistung, die volle Achtung verdient und ebensowohl eingehende Kenntniss der Alten wie gründliches Können bezeugt, ist «Der Geizhals» von Richard Nitsch; ein Alter zählt bei Kerzenschein seine Schätze. In diesem Bild ist Kraft und Tiefe. Von Alphons Spring sehen wir eine Arbeit von ebenso feiner als sorgsamer Ausführung «In der Rumpelkammer», Genre, Stillleben und Interieur zugleich. Der Maler hat das mit unendlicher Liebe ausgeführt und kaum jemals etwas Besseres geschaffen. Entzückend ausgeführt ist auch Schlitt's humorvolle Thierfabel «Beim Waldarzt» und ebenso drollig und dazu charmant in der Farbe Arpad Schmidhammer's «Wicht». Carlo Wostry hat eine junge Ziegenhirtin gemalt, die weinend in sommerlichem Grün sitzt, indess ihre Pfleglinge sie neugierig, man möchte sagen mit mitleidigem Ausdruck umstehen. Das harmonische, weiche Colorit und die breite Pinselführung erinnern ein wenig an die neue Glasgower Schule. Und die Handlung? Klänge des Malers Name ein wenig deutscher, ich möchte sagen, er hat die Hadu muoth gemalt, die um den fernen Gespielen weint. Von Franz Simm sind elegante Genrebildchen zu sehen, ausgearbeitet mit der bekannten Geschicktheit, die beinahe beispiellos ist, von Carl Seiler, den eben die Berliner Akademie zum Lehrer gewann, ebenfalls Kleinmalereien, in denen sich malerischer Geschmack mit unbegrenzter Gediegenheit eint. Thure von Cederström beschreibt in «Der neue Kollege» eine Szene aus dem Bedientenleben mit trefflichem Humor. In der sogenannten «Galerie» hängt ein grösseres, vorzüglich gemachtes Genrebild «Der Dorfkünstler», das wohl Jeder auf den ersten Blick für die Arbeit eines tüchtigen italienischen oder spanischen Genremalers halten dürfte, sowohl der Farbe, als der ganzen Auffassung nach. Es ist aber mit einem grunddeutschen Namen gezeichnet: Meyer-Mainz. Heinrich Lossow, der in seiner Schleissheimer Einsamkeit sich seine künstlerische Frische und seinen viel bewunderten Sinn für Eleganz und Pikanterie unvermindert erhalten hat, stellt das Bildniss einer im Parkgrün auf schwankendem Zweig sich schaukelnden schelmischen Schönen aus. Der Berliner Rudolf Eichstädt hat einer dramatisch bewegten Szene aus grossstädtischem Leben den Titel «Finale» gegeben. Aus einem Kanal wird unter starkem Zudrang von Neugierigen ein junges Weib gefischt, unvollständig, aber elegant gekleidet und schön. Eine Bewusstlose oder eine Leiche? Das «Finale» eines Romans oder eines Menschenlebens? Die Typen sind gut, die Situation ist naturwahr und glaubwürdig gegeben und das Ganze ist als Malerei so solide, dass



Henry Scott Tuke pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Matrosen beim Kartenspiel.



man dem Maler wünschen möchte, er möge sich in seiner Stoffwahl von mehr künstlerischen Beweggründen leiten lassen. Die gemalten Feuilletons spekuliren doch im Grossen und Ganzen auf ein Publikum, dessen Beifall dem wahren Künstler über Alles gleichgiltig sein müsste.

Eine eingehende Würdigung von allen den vielen, zum Theil noch sehr anziehenden Genrebildern unserer Künstler, die zu erwähnen wären, verbietet leider der Raum. Da müssten noch Kleehaas' «Ohne Dampf» genannt werden, Fritz Martin's «Sein Bild», Knüpfer's «Letzter Sonnengruss», Köster's «Daheim», Grust's «Stillvergnügt», Linderum's «Berathung», Rau's «Immer fleissig», Seifert's «Ueberraschung», Schmitzberger's «Treiber», Ad. Eberle's «Im Stalle», und Arbeiten von Schultheiss, Scheuermann, Wopfner, M. Wunsch, Munsch, Harburger, K. Grob, Behm u. A.

Im Portraitfach ist ausser der Lenbach-Kollektion und den Engländern bis jetzt nicht sehr viel Epochemachendes zu verzeichnen. Zum Besten zählt Curt Stoeving's Bildniss eines Architekten, das von tadelloser Mache, aber etwas pathetischer Auffassung und zu grossem Reichthum an Details ist. Rudolf Wimmer hat ein ähnlich gutes Portrait des verstorbenen Optikers von Merz gebracht. Kraemer, Knirr, Erdtelt, Jean. Bauck, Frithjof Smith, Heyn sind weiter noch durch tüchtige Proben ihrer Kunst vertreten. An künstlerischen «Schlagern» ist dieses Mal der vornehmste aller Kunstzweige, die Menschendarstellung, arm im Glaspalast.

Sehr Gutes, wenn auch nicht sehr Vieles lässt sich über die Landschaft sagen. In dieser, wie in jeder anderen deutschen Ausstellung der letzten Jahre drängt sich Jedem die Ueberzeugung auf, dass unsere Kunst auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei die grössten, die deutlichsten Fortschritte gemacht hat. Nach mehr als einer Seite hin: man wagt sich jetzt an die Darstellung jeder Stimmung und weiss sie zu treffen, man hat die unselige Manie, Landschaften zu «componiren», was doch eigentlich so viel heisst, als «corriger la nature» wieder abgeschüttelt, und man getraut sich, koloristisch in einer Weise in's Zeug zu gehen, dass man über solche Kühnheit vor einem Jahrzehnt noch die Hände über dem Kopf zusammengeschlagen hätte. Zu den Perlen der Landschafterkunst im Glaspalast muss Hans von Bartels' «Mondnacht an der Zuidersee» gerechnet werden; eine so poetische, glanzerfüllte Nacht, dass man so recht das Gefühl kindlicher Andacht nachfühlen kann, in der die Figuren auf dem Bild, den Glanz und Schimmer über der Salzfluth anzustaunen scheinen. Hiermit, wie mit seinem mit bewundernswerther Schneidigkeit gemalten holländischen Interieur macht uns Bartels klar, dass sein vielbestauntes Raffinement



August Fink. Wintermorgen im Englischen Garten.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

in der Aquarelltechnik ihn keineswegs zum einseitigen Virtuosen hat werden lassen. Ein Stückchen wundervoll gemalten Wassers bietet uns Alfred Zoff dar mit seinen «bretonischen Fischerbooten». Welch ein Glanz auf dieser stillen Fluth mit ihrer eigenartigen Farbe, welche uns die homerische Redensart von der purpurnen Salzfluth verstehen lässt! W. Bombach (Berlin) brachte einen «arabischen Begräbnissplatz» in Nordafrika zur Darstellung und verblüfft durch die Beherrschung der allerhellsten Beleuchtung, in welcher er die Bauten und Grabsteine vollkommen plastisch erscheinen lässt. Von Anders Andersen-Lundby's beiden schönen Winterbildern ist besonders der «Winter-

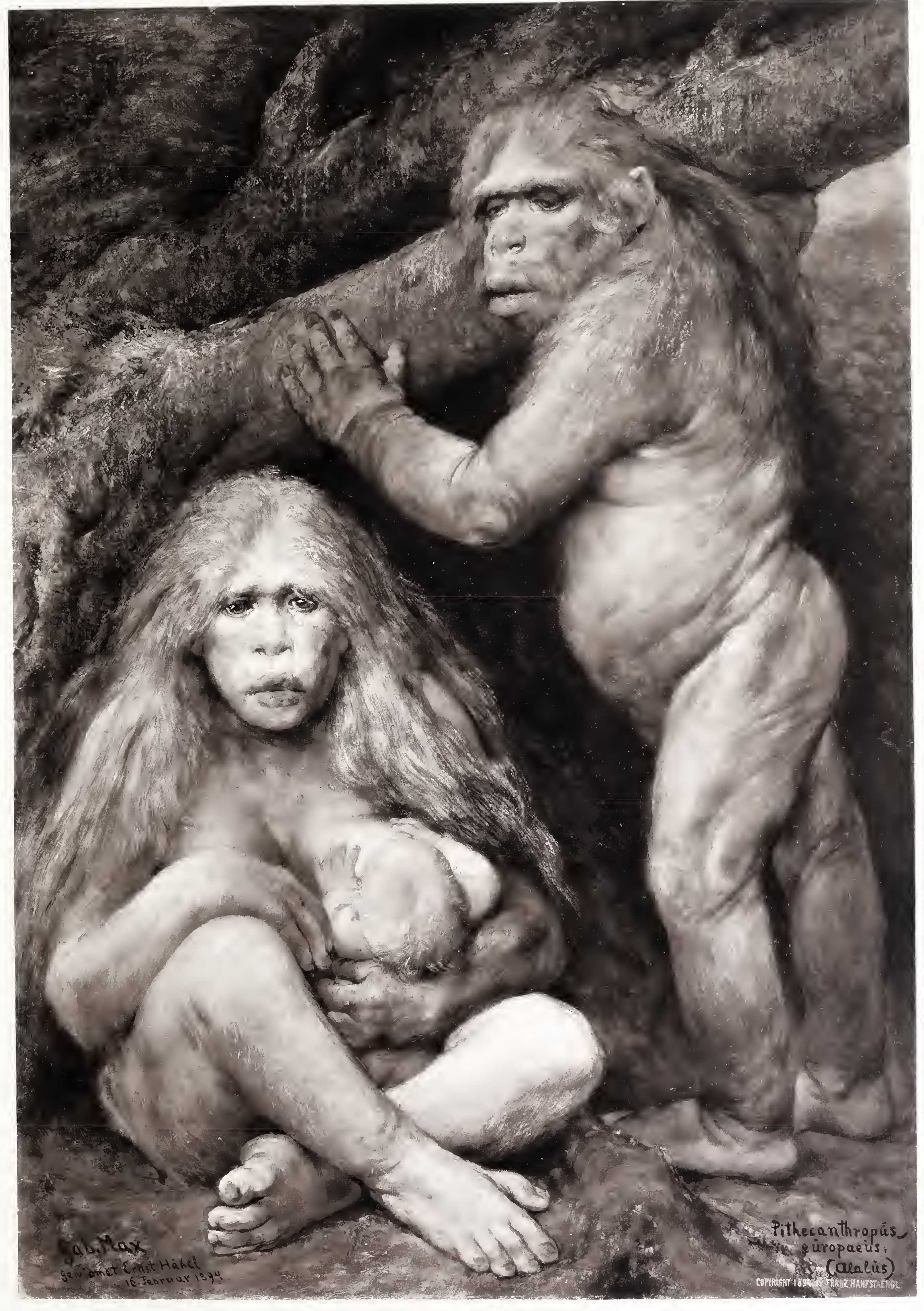
tag bei Meising der glücklichen räumlichen Wirkung halber und um der ausgezeichneten Darstellung des Schnee's zu rühmen. Erich Kubierschky überrascht mit einer «Herbstüberschwemmung» die Freunde seiner feinen Kunst freudig damit, dass er um Vieles farbiger gemalt hat, als früher. Das kann man auch von Josua v. Gietl, von Hugo Bürgel und Karl Küstner sagen, welche uns durchweg gute in Stimmung und Vortrag gleich gelungene Landschaftsbilder brachten. Thomas Theodor Heine's vielseitiges Auch Emil Uhl hat die grossartige Oede der Wüste in einem umfangreichen Bilde, dem die «Flucht nach Aegypten» als Staffage dient, wohl getroffen. Marie König (Stuttgart) und Gertrud Staats (Breslau) sind Landschafterinnen, die an koloristischer Kraft und Schneidigkeit der Pinselführung gar manchen angesehenen Maler übertreffen.

Das mag so im Allgemeinen als Blüthenlese aus der «deutschen Abtheilung» gelten, macht aber auch als solche auf Vollständigkeit keinen Anspruch. Der



Ludwig Willroider. Landschaft.

Talent scheint beinahe in der Veranlagung für Landschaftsmalerei zu gipfeln. Auf seinen beiden Bildern dieser Art ist namentlich das Wasser wunderbar wiedergegeben. Weniger anziehend ist sein weibliches Portrait aufgefasst. Von Tina Blau, von August Fink, Harsing, Schönchen, L. Willroider, K. Rettich, H. Rasch, Sperl, Leipold, K. A. Baur, Schlichting und Anderen sind rühmenswerthe Landschaftsbilder der manigfaltigsten Art. Mit wirklich grossartiger Poesie beseelte Eugen Bracht (Berlin) sein Hochalpenbild «Die Zinnen» und «Hannibals Grab». Katalog weist bis jetzt 1172 Oelbilder auf und dieser Ziffer gegenüber bleibt schliesslich auch der beste Wille des Berichterstatters machtlos. Der geschlossenen Gruppen von Ausländern, namentlich der ausgezeichneten englischen Abtheilung ausführlich zu gedenken, dazu ist uns wohl noch in diesen Heften Gelegenheit geboten. Ebenso muss für's Erste die Schwarzweiss-Ausstellung und die reiche Fülle der bildhauerischen Arbeiten übergangen werden, da wir jetzt doch nicht mehr bieten könnten, als eine cursorische Aufzählung von Namen.



Gabriel Max pinx.

Pithecanthropus alalus.

(Gewidmet Prof. Ernst Haeckel in Jena zum 60. Geburtstage 1894.)



Pithecanthropus alalus.

Gemälde

von

Professor Gabriel Max.

Seitdem die Darwin'sche Theorie und in deren Gefolge die moderne Entwicklungslehre in allen Zweigen der biologischen Wissenschaften Eingang gefunden hat, ist auch deren wichtigster Folgeschluss — gewöhnlich kurzweg als «die Abstammung des Menschen vom Affen» bezeichnet — mehr und mehr zum Gegenstande der ernstesten wissenschaftlichen Forschung geworden. Wenn überhaupt die organische Welt nicht das Produkt eines übernatürlichen Schöpfungsaktes ist, sondern auf natürlichem Wege durch allmählige Umbildung und fortschreitende Entwicklung der Arten entstanden ist, dann muss auch der Mensch sich im Laufe langer Zeiträume allmählig aus einer Reihe von Wirbelthier-Ahnen entwickelt haben. Denn der charakteristische Körperbau, die knöcherne Wirbelsäule, die eigenthümliche Gliederung von zwei Paar Gliedmassen, die verwickelte Struktur der Sinnes- und Seelenorgane (Gehirn und Rückenmark), die besondere Form des Blutkreislaufes u. s. w. sind beim Menschen in der Hauptsache ebenso beschaffen, wie bei den höheren Wirbelthieren, insbesondere den Säugethieren; dagegen sind sie ganz verschieden von denjenigen der sogenannten «wirbellosen Thiere». Die wichtige Bedeutung dieser morphologischen Thatsachen wird noch durch den Umstand erhöht, dass nur eine einzige Wirbelthierklasse, die der Säugethiere, mit dem Menschen in der charakteristischen Art der Entwicklung übereinstimmt, in der Ernährung des Jungen durch die Milch der Mutter, in eigenthümlichen Besonderheiten der Schädelbildung, der Behaarung u. s. w.

Auf Grund dieser bedeutungsvollen Aehnlichkeit war schon vor dreissig Jahren — kurz nachdem Charles Darwin sein epochemachendes Werk über den «Ursprung der Arten» veröffentlicht hatte, — von mehreren hervorragenden Naturforschern der Schluss gezogen worden, dass der Ursprung des Menschengeschlechts in der Klasse der Säugethiere zu suchen sei. Da unter allen Säugethieren bekanntlich die Affen, und unter diesen die heute noch lebenden Menschenaffen (Gorilla, Schimpanse, Orang, Gibbon) dem Menschen weitaus im Körperbau am nächsten stehen, kam diese höchst entwickelte Gruppe für jene phylogenetische Frage zunächst in Betracht. Wie demgemäss die viel bestrittene «Abstammung des Menschen vom Affen» — und weiterhin von einer langen Reihe niederer Wirbelthiere — hypothetisch sich vorstellen lasse, hat am eingehendsten vor 20 Jahren Professor Ernst Haeckel (Jena) in seiner «Anthropogenie» gezeigt (Entwicklungsgeschichte des Menschen; I. Theil: Keimesgeschichte, II. Theil: Stammesgeschichte). In der neuen umgearbeiteten Auflage dieses Werkes (1891) hat derselbe die grossen Fortschritte der vergleichenden Anatomie, Ontogenie und Paläontologie verwerthet, um im Einzelnen die allmählige Umbildung der Körpertheile in der Phylogenie des Menschen darzuthun.

Von anderen Gesichtspunkten aus hat sich mit denselben Fragen schon seit längerer Zeit einer unserer berühmtesten Künstler eingehend beschäftigt, Professor Gabriel Max in München. Dieser geistvolle «Seelenmaler» ist dem grösseren Publikum vorzugsweise durch jene wunderbaren Bilder bekannt, in denen der tiefste Seelenschmerz, die Wirkung tragischer Schicksale, die dämonische Verkettung geheimnissvoller Geistesbeziehungen, besonders im Frauen-Auge einen ergreifenden Ausdruck gefunden hat. Aber nur Wenige, dem genialen Künstler näher Stehende wissen, dass derselbe

zugleich ein kenntnissreicher Naturforscher und ein grübelnder Philosoph ist. Viel und tief hat Gabriel Max über das Wesen und den Ursprung der Dinge nachgedacht: und seine eingehenden Studien in der vergleichenden Anatomie hatten ihn darauf vorbereitet, die «Verwandtschaft des Menschen und Affen» viel tiefer zu erfassen und ihre Bedeutung viel höher zu würdigen, als es sonst wohl gewöhnlich geschieht. Zeugniss dafür legten schon früher die interessanten Gruppenbilder von Affen ab, die der Künstler gelegentlich auf Ausstellungen sehen liess, so das berühmte «Affen-Kränzchen» und ähnliche «Genre-Bilder aus der Affenwelt».

Kürzlich hat nun Gabriel Max den schwierigen Versuch gewagt, in einem grösseren Oelbilde die Familie des Affenmenschen darzustellen, des noch sprachlosen Pithecanthropus alalus, wie ihn Haeckel genannt hat. Von den drei Figuren desselben ist die interessanteste die junge Affenmutter, welche an einem Baumstamm gelehnt auf dem Boden des Urwaldes sitzt und ihrem niedlichen Erstgeborenen die Brust reicht. Der Ausdruck im Antlitz dieser «Madonna pithecoides» ist wunderbar; Glück über den Besitz des ersten Kindes, Sorge für seine Zukunft, Schmerz über die Mängel des Daseins scheinen sich in dem tiefliegenden Auge zu mischen; die «erste Thräne», die daraus hervorquillt, scheint die Ahnung des ganzen Jammers anzudeuten, welchen ihre menschliche Nachkommenschaft zu erdulden haben wird. Weniger scheint an diesem «ersten Weltschmerz» der Affenvater zu leiden, der aufrecht neben seiner Familie steht und mit einem Ausdruck auf Weib und Kind herabsieht, in welchem Vaterfreude und Stolz mit etwas Reue und Familiensorge gepaart erscheint.

Wie meisterhaft es dem grossen Künstler gelungen ist, in seinem «sprachlosen Affenmenschen» die hypothetische, von der Darwin'schen Theorie geforderte «Uebergangsform vom Menschenaffen zum Urmenschen» plastisch darzustellen, kann nur Derjenige vollkommen würdigen, der die dazu erforderlichen Vorkenntnisse in der vergleichenden Anatomie und Zoologie besitzt. Die Annäherung, welche unsere Urahnen einerseits an ihre direkten Vorfahren, die Menschenaffen, anderseits an die niedrigsten Menschenrassen besessen haben müssen, ist sowohl in der Gesichtsbildung, als in der Gestaltung der Gliedmassen, bewunderungswürdig dargestellt. Die Farbe des ganzen Bildes ist in gelblich und bräunlich grauen Tönen gehalten, entsprechend der tiefen Dämmerung des Urwaldes; die Hautfarbe des Affenweibes ist fast südeuropäisch, die des Mannes dunkler; die Haare sind blond. Der Künstler selbst hat die Gruppe als Pithecanthropus europaeus (alalus) bezeichnet, als den sprachlosen mitteleuropäischen Urmenschen der jüngeren (pliocaenen) Tertiärzeit.

Gabriel Max hat dieses hochinteressante Kunstwerk Professor Ernst Haeckel als Angebinde zu dessen sechzigstem Geburtstage verehrt, welcher am 16. Februar 1894 in Jena von seinen zahlreichen Freunden, Verehrern und Schülern feierlich begangen wurde.

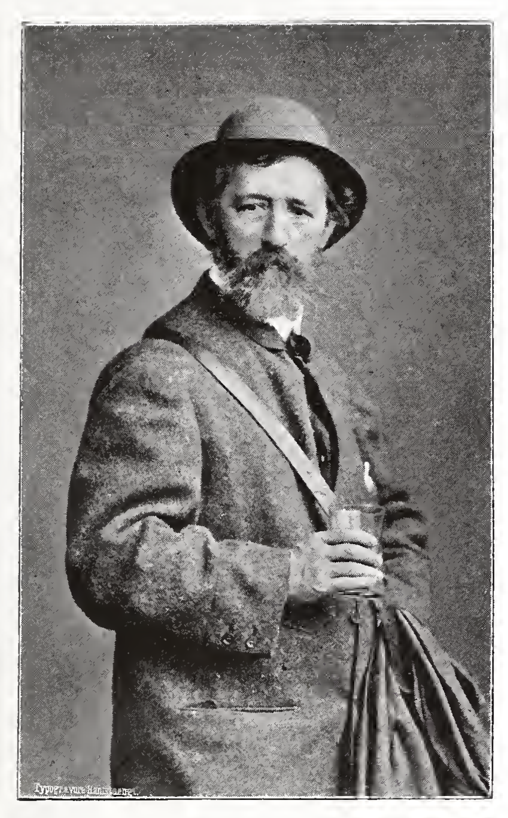
Bruno Stern.



ANTON BURGER.

VON

A. SPIER.



Anton Burger.

Wer ist Anton Burger? Sein Name ist noch nicht allgemein bekannt, er geht noch nicht durch das Land, wie die Thaler und Goldstücke, welche man längst nicht mehr prüft, weil sie den rechten Schein tragen und echt klingen. Die Währung «Burger» hat diese populäre Geltung bis heute nur auf Frankfurter Boden, nur da nimmt man sie, wie einst die alten Reichsgulden, mit Vorliebe als sicher und vollwerthig an; im weiteren deutschen Vaterland wird sie nur von jenen Münzkennern creditirt, welche, unabhängig von der Prägung der Zeit, Gold und Schrift zu schätzen wissen.

An dieser merkwürdigen Erscheinung trägt Anton Burger einzig und allein die Schuld. Er hat es fertig gebracht, den heutigen Verkehrs-, Markt-, Reklame- und Ausstellungsverhältnissen zu trotzen und sich in diesem bunten, tollen Lebenswirbel von heute die Sinecure einer Idylle zu verschaffen und zu erhalten. Das klingt, als ob Burger ein Kampfesritter gewesen wäre, der gegen das Babylon des neunzehnten Jahrhunderts zum Streite auszog, oder ein Sonderling, der seiner Zeit hinter dicke Mauern entfloh. Nein! Er hat nicht mit der Welt gerungen und nicht weltfern um sie getrauert, er hat sie ignorirt! So oft auch die Versuchung kam, ihn in die Arena zu locken, er widerstand und beharrte durch das Heimwohl und Heimweh in seiner freigewählten Sphäre. So lebt er heute, ein junger Neunundsechziger, auf der Heimathserde, die ihm schon in frühester Kindheit sein Vater als das Paradies von Frankfurt zeigte, — im Taunus.

Der Taunus ist eher eine Hügelkette als ein Gebirg zu nennen. Seine Höhen haben nichts Himmelanstrebendes, Unerreichbares, das die Phantasie reizt. Seine Gipfel sind gerade hoch genug, um, wie Nietzsche sagt, die Welt «im Pathos der Distance» zu sehen und doch nicht so entrückt, dass man nicht seine Freunde in der Ebene grüssen zu können glaubt. Der Taunus ist ein Gebirg ohne Abgründe, ohne Gefahren. Seine Wälder haben nicht jene wilde Romantik, in welcher man die glückverheissende blaue Blume verborgen glaubt, aber sie tragen Waldmeister in Hülle und Fülle, und sonnige Lagerplätze scheinen für die Gruppen geschaffen, welche in sorglosen Stunden ihre Bowle im Freien trinken wollen. Die Sage vom Hubertus ist hier nicht zu Hause, aber für den lebensfrohen Waidmann, der im Frieden seiner Jagd nachgehen will, haben die Taunuswälder Wild genug. Alle Verhältnisse in diesen Bergen tragen das Mass der Idylle: Genuss ohne Gefahr, Stille ohne Einsamkeit, Ländlichkeit ohne Weltabgeschiedenheit, ein gelobtes Stück Land, in welchem sich Milch und Honig leicht zu erwerben scheint, in welchem sich das Elend, das auch in seinen Dörfern in den Winkeln steckt, nicht in den Vordergrund drängt, sich nicht zur Tragik steigert —, das ist der Taunus! — Im Schutze eines Berghügels liegt Cronberg, so malerisch, so kunstgerecht seinem Vordergrund angefügt und angehörig, dass es als Bild gesehen kaum eine Regel der Kompositionslehre verletzt. Die Wiesen steigen terrassenförmig aus der Ebene zu dem unregelmässigen Häuser- und Gassengewirr des Dorfes auf, das von der alten Burg überragt wird. Die Hütten und die Villen und das weit ausgedehnte Schloss der Kaiserin Friedrich scheinen gleichsam unter dem Schutz des Wahrzeichens von Cronberg, des Stammsitzes des Ritters von Askeburnen, zu stehen.

Am Wege nach dem nahen Königstein liegt das Burger-Haus. Seine Strassenfront tragt ein Alltagsgesicht, das vor Neugierigen und Ateliersüchtigen erfolgreich schützt. — nach der Gartenseite, die unsere Vignette wiedergiebt, hat es das grosse Auge des Atelierfensters auf die Wiesenhänge und die Bergkette gerichtet. Symbolisch stimmt es, dass die Bahnlinie nach der nahen Grossstadt Frankfurt a/Main ihm zu Füssen liegt, vom Burgerhaus unsichtbar und doch leicht erreichbar. Als Burger einst als Kind die ersten Schritte in die Taunuswelt machte, existirte sie noch nicht. Da hiess es früh aufbrechen, zu Fuss wandern und nicht müde werden. Heute erzählt er noch mit strahlender Erinnerungsfreude, wie festlich und lustig das war, wenn Vater Burger mit ihm, seinen Geschwistern und Kameraden die Sonntagsausflüge unternahm. Dieser Vater nach dem Herzen der Söhne war ein Bürger von ritterlichem Gepräge, der neben seinem Weissbinderberufe, als Bürgercapitain der alten freien Stadt Frankfurt eine angesehene Stellung einnahm. Man müsste einen Abriss «Frankfurter Spezialgeschichte» einfügen, um die Partikularverhältnisse und den Partikularstolz dieser freien Reichsstadtbürgerschaft klar zu machen, und was es bedeutete ihr als Bürgercapitain anzugehören. Die städtische Gemeinschaft von dazumal war klein genug, um für jede Art von Stolz ein Publikum zu finden, und der Patriotismus der Altfrankfurter jener Zeit hängt mit diesem gegenseitigen Cultus der Eitelkeit eng zusammen. Ihr sogenannter Gemeinsinn beruhte im Wesentlichen auf der genauen Kenntniss und der hohen Schätzung, die ein Bürger dem anderen für dessen lokale Stellung und Würde entgegenbrachte.



Ansicht von Cronberg.
Nach einer Zeichnung von Fritz Wucherer.

Schon Anton Burger's Grossvater galt als ein besonders würdiges Mitglied der Frankfurter Gemeinde. Er muss ein merkwürdiger Mensch gewesen sein, wofür schon die Thatsache spricht, dass er es als tüchtiger, beschäftigter Zimmerpolier zu einer so soliden Kenntniss des Lateins brachte, lateinische Briefe schreiben zu können. Diese Kraftanstrengung ist wohl zu ermessen. Wie stark muss der Trieb des geistigen Strebens sein, wenn er einen einfachen Handwerker dazu bringt, ohne Schulzwang, ohne die Behaglichkeit einer guten Lampe, ohne das Ziel eines praktischen Zweckes nach ermüdender Tagesarbeit am Feierabend Latein zu studiren.

Und dieser grossväterliche Zimmerpolier hatte den guten Geschmack, zum Wohle seiner Nachkommen eine Tirolerin heimzuführen, ein frisches, temperamentvolles Gebirgskind, dem heute noch unter dem Namen «Die schwarze Grossmutter» das beste Andenken in der Burgerfamilie bewahrt wird. Sie hat sich durch das offenbar wohl von ihr stammende Erbtheil des allweil fidelen, sang-, tanz- und rauffrohen Elements diese huldigende Erinnerung verdient. Von ihr mag auch ihr Sohn, Burger's Vater, den kühnen Zug gehabt haben, der ihn 1813 als Freiwilligen in die Befreiungskriege führte. Oft erzählte er seinem Sohn Anton von der bewegten Stunde, als ihm sein leidender Vater beim Auszug in den Krieg den Segen gab. Dort bewährte er sich als ein so vortrefflicher Offizier, dass er bei seiner Heimkehr durch die Beförderung zum Hauptmann im Regiment festgehalten werden sollte und nur ungern entlassen wurde. Er aber begnügte sich mit dem militärischen Rest der Bürgercapitainwürde und ergriff sein erlerntes Tüncherhandwerk, um es mit Eifer und Erfolg weiterzuführen. Seine katholische Konfession trug ihm in dem protestantischen Frankfurt einen neuen Kampf ein. Er hatte zwar den Krieg für sein Vaterland, folglich für alle Konfessionen mitgemacht, aber Frankfurt gab keinem Katholischen das Meisterrecht. Um dasselbe zu erlangen, genügte die berufliche Reife und Tüchtigkeit nicht. Vater Burger musste eine Wittwe heirathen, die ihm den Meisterbrief des Gatten als Mitgift in die Ehe brachte.



Ansicht des Burgerhauses in Cronberg.
Nach einer Zeichnung von Fritz Wucherer.

feierten Triumphe, die ihn alsbald zum Obersten bei allen Gassenstreichen machten. Es war zu jener gemüthlichen Zeit, wo die halbe Kindheit vor der Thüre des Elternhauses verlebt wurde und erst am Feierabend, wenn sich die Eltern auf die Bank vor dem Hause setzten, griff die erziehliche Kontrole ein, oder in den besonderen Kriegszufällen, wenn gekränkte Nachbarseltern mit dem Angstschrei: «Frau Burger, der Anton!» die erschreckte Mutter zu Hülfe riefen.

Die Volksschule von dazumal war nicht anspruchsvoll. Burger kam ihren mässigen Forderungen leicht nach und ein Glanzpunkt seines Schullebens war der Preisgewinn eines Brabanter Thalers für die Schönschrift des Vaterunsers. Die Pflicht des Kirchenbesuches war ihm ein Vergnügen. Der Weg zum Gottesdienst und der Gottesdienst selbst boten seiner Phantasie die ersten Anregungen, der poetische, auf alle Sinne wirkende katholische Cultus richtete den ersten Weckruf an seine künstlerischen Triebe. Kein fremdes Dogma wurde ihm gepredigt, kein ihm unverständliches Wort zog sein Interesse auf das Gebiet des Nachdenkens, Klänge, nur Klänge drangen an sein Ohr, Lichter und Farben beschäftigten und entzückten sein Auge, das Märchenhafte, das Himmlische, das Schöne übte seinen Zauber aus. Zuerst wollte er Priester werden. Zuhause stöberte er altes weisses Zeug zusammen, kleidete sich als Ministrant, schwang den aus einem alten Topf konstruirten Weihrauchkessel und celebrirte mit feierlichen Gesten und Tönen die Messe, welcher seine mehr oder weniger andächtigen Kameraden beiwohnten. Wenn die feierliche Handlung eben vorbei war, stürzten Priester und Gemeinde wieder auf die Gass, um da ihre Kräfte im Faustrecht zu messen. So bewegten sich Burger's Knabenstreiche zwischen Kirchenfeierlichkeit und Raubritterthum. Seine abenteuerlichen Streifzüge führten ihn auch hie und da hinter die Ghettomauern. Die niederen Häuser, die dunklen Stuben, das bunte Gerümpel von Bildern, Büchern, Möbeln und Kleidern vor den Thüren, die andersartigen Physiognomieen, die ganze Lebensweise dieser Gefangenen, das Alles zog ihn an. Er suchte das Sonderbare, das Romantische, das Schauerliche und bei dem jüdischen Ritus des Schlachtens lernte er das erste Gruseln. Der Vorgang weckte in ihm ein zwischen Opfer und Mord stehendes Bild und prägte sich seinem Gedächtnisse fest ein.

Es fand sich eine Achtzigjährige, die alsbald nach dieser Dienstleistung das Zeitliche segnete. Der junge Meister führte nach diesem Tribut an Zunft und Zopf seinen treu wartenden Schatz heim und gründete mit ihm das Haus auf der Altegass.

Dort wurde an einem Sonntag im Jahre 1824 das Sonntagskind Anton Burger geboren, dort verlebte er seine glückselige Kindheit, die er mit wahrer Wonne erzählt. Unermüdlich holt er aus dem unerschöpflich scheinenden Stoff immer neue Schilderungen, neue Geschichten hervor und weiss für seine Kinder- und Jugendjahre dasselbe Interesse zu gewinnen, das man seinen Mannesjahren entgegenbringt. Die Betrachtung seiner Kindheit ist interessant und lehrreich. Sie veranschaulicht die so oft vergessene Heil-Lehre von dem Segen der Natürlichkeit, der freien Bewegung, von der Schonung der jungen Triebe, die so oft unter wohlmeinender, gärtnerischer Hand zu Grunde gehen. Die Ungebundenheit auf der Altegass war ein Glücksgewinn für A. Burger's Entwicklung. Da konnte er seine Naturkräfte spielen lassen und ihr Leben spüren und üben. Einige Seelen wohnten auch in seiner kindlichen Brust; aber ihr Widerstreit war von Anfang an wohl manchmal dramatisch, nie tragisch. Ein gesunder Stolz, der nur vorübergehend in Hochmuth ausartete, wuchs mit dem Jungen auf, und seine guten Muskeln trugen zu dessen Gedeihen bei. Früh erprobte er sich «auf der Gass» als der Stärkste, und seine Rauflust und Raufkunst

Dieser seligen Zeit, zwischen Wenigthun und Nichtsthun getheilt, setzte die Wahl des Lebensberufs eine Grenze. Anton sollte Tüncher werden. Diesem oft ausgesprochenen väterlichen Wunsche widerstrebte er theoretisch nie. Das Tünchen an sich freute ihn, das Hantiren mit Farben und Pinsel vor leeren Wänden hatte seinen vollen Beifall und übte einen grossen Reiz auf ihn aus; das gab Bewegung und Spielraum für Körper und Geist. Wenige Tage ging er mit den Gesellen auf die Arbeit. Als er aber eines Abends den Eimer heimtragen sollte, empörte ihn diese Forderung und beschwor die erste Opposition herauf. Er wollte kein Tüncher-Lehrling sein, der sich Gesellen unterordnete, er wollte ein Maler im Dienste eines Meisters werden.

Der kluge Vater widerstrebte nicht und schickte seinen Sohn in die Zeichenstunde. Der erste Lehrer, ein begabter Frankfurter aus guter Familie, unterbrach seine pädagogische Wirksamkeit durch die Folgen seiner Trunksucht. Kaum hatte er die Begabung des jungen Burger erkannt, lief er zeitweise in seine Stammkneipen und liess sich von ihm vertreten. Sein junger Vertreter brannte aber eines Tages selbst durch, und als der Lehrer ihn suchend bis in das Elternhaus seines Deserteurs kam, schloss derselbe schleunigst die Thüre hinter sich zu und auf die zärtlichsten Bittrufe: «Antonche, Antonche, mach' auf!» hatte er nur ein energisches Nein. Er kehrte zu diesem seinem ersten Meister nicht mehr zurück, installirte sich in seiner Kammer und malte nichts Geringeres als Napoleon's Tod; und zwar nach dem erschreckenden Recept eines rathgebenden Onkels, der einmal mit aller Entschiedenheit behauptete, ein richtiger Maler müsse Alles, was zu dem Zustandekommen eines Bildes nothwendig sei, ohne Anweisung und Hülfe selbst erfinden. So begab sich Burger, ein anderer Robinson, an dieses neue Werk, dessen Nichtgelingen die Autorität seines Onkels auf immer erschütterte.



Anton Burger. Auf der Kegelbahn.
Im Besitze von Sanitätsrath Dr. Herxheimer, Frankfurt a. M.

Nach diesem kühnen Intermezzo trat Burger in die Frankfurter Städelschule ein. Sein Vater führte ihn zuerst zu Veit, dem die Talentproben genügten und der die Aufnahme bewilligte. Dem Lehrercollegium gehörten damals Prof. Becker, Roustige und Jung an. Burger kam zuerst unter die Leitung eines vielbeschäftigten Heiligenmalers Jung. Das obligate Zeichnen nach Gipsmodell langweilte ihn sträflich. Die Heiligenbilder seines Lehrers zogen ihn desto mehr an und begeisterten seine religiösen Vorstellungen. Während er sich ihnen hinzugeben glaubte, — verfiel er aber schon allmählich den Schönheitsgöttern dieser Welt. Sie erwischten ihn an allen Ecken und Enden; auf den täglichen Wegen zur Akademie nahmen sie ihm Aug und Herz gefangen. Da packten ihn die bunten Wirklichkeitsbilder und liessen ihn nicht wieder los. Jeder alte Giebel, jede Häusergruppe, jeder Menschenzusammenlauf, jedes Fuhrwerk, jede originelle Scene fügte sich in sein Gedächtniss-Skizzenbuch. Wie malerisch war aber auch das alte Frankfurt mit seinen Stadtgräben, Mauern und Thürmen, mit seinen schmalen Gassen und Gässchen, mit seinen winkligen Höfen, hinter denen sich der heilige Dom erhob.

Während Burger rasche Fortschritte im Zeichnen machte, bald seinem frommen Meister beim Untermalen helfen durfte und aus dem brauchbaren Handlanger überraschend schnell ein brauchbarer Geselle wurde, beherrschten die heimathlichen Wirklichkeitsbilder immer mehr seine Vorstellung. Als er die ersten selbstständigen Gemälde entwerfen durfte, setzte er seine Heiligen in die Umgebung der Frankfurter Gässchen, Winkel und Brücken. Da sassen die Ueberirdischen im alten Markt oder am Eschenheimer Thurm wie verwirrte Fremdlinge. Als Professor Veit die Göttlichen auf Frankfurter Grund und Boden sah, meinte er, der Kunstjünger solle ruhig die Hauptpersonen auf seinen Bildern streichen, aber das «Drum rum» solle er unbedingt stehen lassen, das sei gut!

Im Laufe der Entwicklung widersetzte sich Burgers Arbeitsart energisch der Schulregel. Er sollte einen



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Wirth Renfer, Cronberger Adlerwirth.

Im Besitze der Königl. Neuen Pinakothek München.





Anton Burger. Barbier in der Dorfschmiede.
Im Besitze von Martin Flersheim, Frankfurt a. M.

Kopf stückweise, langsam malen, er aber entwarf ihn in einem Zuge und nur so gelang er ihm. Heimlich malte er auf seine Weise und das, was er dem Lehrer zeigen musste, zwang er sich ab. Die genaue Beobachtung, welche im Unterricht verlangt wurde, sie gewann Burger draussen vor der Schulthüre. Als er auf einer reiferen Stufe unter die Leitung Prof. Becker's kam, ward die Unmittelbarkeit seiner Conception durch den Componir-Codex beirrt. Er, mit dieser malerischen Sehergabe, mit diesem bilderfindenden Auge, er musste zuhören, ruhig zuhören, und sollte glauben, dass zum Bilderschaffen nicht in erster Reihe die künstlerische Anschauung, und zur schöpferischen Darstellung dieser Anschauung eine geschulte Technik nöthig sei, nein, das Schema, wie es die Schule ausgibt, müsse der Phantasie gegenüber Censur üben, der Verstand habe die controlirende Oberaufsicht: denken müsse der Künstler.

Burger opponirte; er fühlte wohl, dass nur jener Künstler dieses vorsichtige Verfahren brauche, der sich mühsam besinnen müsse, was er malen solle. Er aber wusste es «von selbst»; und alsbald, wenn er dem Stundenplan entsprungen war, sass er auf den wackligen Treppen der alten Höfe, besuchte er die kleinen Giebelhäuser und wiederholte seine Wege in das Ghetto, das sein Ausland war. Seine Lehrer, die sein Gedeihen in der Freiheit nicht beurtheilen und nur sein Verhältniss zu ihrer Schulforderung in Betracht ziehen konnten, kamen inzwischen zu dem Schlusse, er sei zum Maler doch nicht begabt genug; sie erkannten seinen Geist und seinen Geschmack an und riethen ihm, illustrativ und dekorativ für den Buchhändler und den Lithographen zu arbeiten, hauptsächlich Roustige, dessen Bilder uns jetzt so puppenhaft und unbeholfen vorkommen, war für diese praktische Laufbahn und hatte schon eine Stellung in einem Frankfurter Verlag in Sicht. Burger aber, der immer ein thatkräftiger Improvisator war, wenn ihn eine Lage beengte, entzog sich seinen Diagnostikern, nahm das Skizzenbuch und wanderte in seinen Taunus. Da athmete er auf, da fand er seine Ideale und seine Begeisterung wieder, welche die vergangenen Schuljahre oft gefährdet hatten.

Der Reichthum an Skizzen und Studien, den er von dieser Flucht in die Berge mitbrachte, verschaffte ihm zu Hause und bei den Professoren neuen Glauben und durch diesen neuen Glauben neue Zukunftsrechte.

Aus dem Jüngling war ein Mann geworden, der in die Welt ziehen und sein Glück erobern wollte. Zuerst ward Paris in Vorschlag gebracht. Die französische Kunst stand auch damals in Frankfurt in hohem Ansehen. Veit, der um seinen Rath befragt wurde, schlug energisch München, nur München vor. Da liegt die kleine Visitenkarte, mit welcher er im Jahre 1846 den jungen Burger an Peter Hess empfahl — und die der Empfohlene nie abgab. Das Carrieremachen beunruhigte sein Gemüth nicht. Er wollte leben, unmittelbar leben, wie er unmittelbar malen wollte, ohne Zweck-Schema. Ihn entzückte das München, das er in seinem bald gewonnenen Freundeskreise, in seinen Stammkneipen, in der schönen Umgebung der bevorzugten Stadt und in der alten Pinakothek fand. Er miethete sich mit einer Gruppe Kameraden, mit den später bekannten Künstlern Noak, Nikol, H. Hofmann, Pfeifer und Paul Weber in der Ludwigsstrasse ein. In fideler Uebereinstimmung genossen sie die grossen Freuden und beherrschten sie die kleinen Leiden ihrer Jugendtage. Sie hielten Alle treu zusammen, hatten bei verschiedenem Fleisse eine Kasse, bei verschiedener Gesinnung ein Herz, und ob es ihnen gut oder schlecht ging, gut für und mit einander waren sie immer. Eine merkwürdige Zeichnung Burger's, welche den heutigen Realitätsbestrebungen künstlerisch entspricht, stellt ihn selbst dar, wie er bei einem kranken Kameraden Nachtwache hält. Im halbdunklen Hintergrund liegt der Patient im Bett, im Vordergrund sitzt Burger am runden Tisch bei der Lampe und liest. So verband er auch Leben und Kunst, wenn er zum «Zeitvertreib» zeichnete.

Er, wie die ganze lustige Gemeinschaft suchten auf allerlei Weise mit ihrem Kraftüberschuss fertig zu werden; er war körperlich und geistig in ausgiebigstem Masse vorhanden und hatte manchen lustigen Streich zur Folge. Den bequemen Normaleingang durch die Hausthüre in ihre Wohnung im Hochparterre verschmähten sie konsequent; mit regelmässiger Unregelmässigkeit stiegen sie zum Fenster ein und aus. Dem Bedürftigen aber öffneten sie ihre Thür und gaben, was sie entbehren konnten. Burger opferte sogar eines Tages einem bettelnden, sehr derangirten Landsmanne aus Versehen seinen besten Sonntagsanzug; als er sich kurz darauf selbst putzen wollte, suchte er ihn vergebens im Schrank und wurde sich erst über dessen Verbleib klar, als ihn der Bittsteller auf der Strasse grüsste und durch die verblüffende Eleganz seine Aufmerksamkeit auf sich zog. Auch das kränkte ihn nicht. Er lebte lustig ohne Sonntagsstaat weiter, bummelte durch die Stadt, besuchte die alten Meister, wurde mit seinen Lieblingen, den alten Holländern, intim vertraut und vergass zeitweise, dass es andere Schulen und Meister in München gab. Unter den Lebenden zog ihn Schwind besonders an. Das fleissige Zweckmalen pflegte weder er noch seine Freundesgruppe. Sie machten Alle auf gut Kraft ehrliche Schulden und gewöhnlich erst, wenn das gewährte Kreditmass voll war, fingen sie zu malen an. Die Früchte dieses sporadisch auftretenden Fleisses schickte Burger in den Kunstverein, und auf diese gesunde,



Anton Burger. Die kranke Ziege.
Im Besitze von Frau H. Grosser, Frankfurt a. M.

beweisführende Art stellte er sich Peter Hess vor. Dieser fand sofort Geschmack an dem Dargebotenen und gab als Mitglied der Jury des Kunstvereins auch seine Stimme zum Ankauf verschiedener Burger'scher Bilder ab. Die glänzenden Gewinne hielten nicht allzu lange Stand und zählten zu den Glücksfällen, die mit einem Male die Schulden aus der Welt räumten. Burger freut sich noch heute in der Erinnerung eines fidelen Inkassotags, an dem er die über Erwarten gross ausgefallene Einnahme in lauter Silberstücke umwechselte, diese in ein Taschentuch band und mit den Kameraden von Gläubiger zu Gläubiger zog, um zu

zahlen. Der Empfang in der Stammkneipe, dessen Wirth durch Burger'sche Freskogemälde in der Wirthsstube ein gesuchter Mann geworden war, soll durch neue Schulden gefeiert worden sein.

Von München aus unternahm Burger häufige Fahrten in's bayerische Gebirg und in's Salzkammergut, nie ohne Skizzen-Ernte, nie ohne Abenteuer. Wie viel wahre Jugendlust, wie viel übermüthigen Jugendscherz er auf diesen Wanderungen erlebte, das schildert er noch mit Vorliebe. Viele Kapitel dieser Memoiren sind voll üppigen Humors, voll feiner Poesie, hie und da sogar mit Don Quixote'schen Zügen untermischt, hie und da auch wie aus Shakespeare'schen Lustspielen geholt.



Anton Burger. Kartenspieler.
Im Besitze von Eduard Cohen, Frankfurt a. M.

Einmal besuchte Burger im Kostüm des Landes, Joppe und Wadlstrümpfe, mit seinen Kameraden eine Schaubude in Berchtesgaden. Monsieur Herkules war der Held dieser Bühne; mit Eisenstangen und Hanteln gab er vielbewunderte Kraftproben. Die lustige Wandergesellschaft trat ein und nahm auf dem ersten Range Platz. Monsieur Herkules bietet nach jedem herkulischen Griff Stange und Hanteln dem Publikum zur Nachprobe an. Burger greift herausfordernd zu, steigt auf's Podium und übertrifft den Herkules an Kraft und Eleganz. Der Besiegte verlässt wuthschnaubend die Scene, das Publikum jubelt Burger zu und beim Verlassen der Bude frägt ihn das hübsche Mädel an der Kasse in vertraulichem Ton, ob er stellenlos sei, er soll doch sehen, ob ihn ihr Herr nicht engagirt. Er verzichtet lachend auf die Chance, unter der Vorgabe von anderweitigen Geschäften und wandert in's Freie, an den Königssee. Dort bestellt er, Nachmittags angekommen, in der Wirthsstube seinen Imbiss. Alles gafft ihn an. Er betrachtet sich, betrachtet die Andern, sucht vergebens nach der Ursache seines Auffallens. Das nimmt ihm die gute Laune und stört seine Gemüthlichkeit. Er will aufbrechen und verlangt zu zahlen. Die Wirthin kommt und weigert sich Geld anzunehmen. Nun wird's ihm zu bunt. Warum, frägt er, nicht im sanftesten Tone. Ja, meint sie, er sei der berühmte Herkules aus Berchtesgaden, sie freue sich, einen Mann von seiner Stärke zu bewirthen. — Für solche Kraft fanden sich am Königsee Verehrer und Verehrerinnen.

Vor Liebesromantik in der Fremde war Burger durch den Zusammenhang mit seiner fernen Braut geschützt. Sie war dreizehn Jahre alt, als er sich, ein knabenhafter Jüngling, mit ihr «versprach». Als er dann in die Fremde zog, nahmen seine gütigen Eltern die junge Braut in den Schutz ihres Hauses auf. Wenn er auch gern als «grand seigneur» in München auftrat, nur auf erste Rangplätze und in Glacéehandschuhen in's Theater ging und mit Eifer liebreizende Mädchengesichter suchte und wiederfand, er hielt die Treue. Sein Freund Weber war, wie er, verlobt und die gegenseitige Beaufsichtigung des Betragens gegen die ferne Geliebte war voll heiterer Momente.

Dieses idyllische, erste selbstständige Künstlerleben Burger's in München hatte alle Reize des Bohémienthums ohne seine Zerfahrenheit und ohne seinen Katzenjammer. Die Freiheit wurde nach ästhetischen Gesetzen genossen — und sie sind es, die in ihrer Massbedingung zur Ethik führen.

In diese goldene Zeit fiel der Sturm des grossen Jahres 1848. Nicht aus politischer Antheilnahme eilte Burger nach Hause zurück, sein Vater verlangte seine Heimkehr aus Furcht vor dem Anton-Temperament.

Er wollte unter allen unabsehbaren Umständen den Rauflustigen unter seinen Augen haben. Mit mehr Kampfeslust als Parteieifer betheiligte sich Burger, nach Hause zurückgekehrt, an den Barrikadenkämpfen, ohne bei der Haussuchung erwischt zu werden. In einer späteren gerichtlichen Verhandlung wurde sein Name wohl genannt und milde Freundesvertretung half ihm zu der rettenden Charakteristik eines «unschuldigen Schwätzers». Er aber sah in dem Gewühl von Interessen das komische Element und zeichnete köstliche, aufsehenerregende Karikaturen ohne Zorn und ohne Vorliebe. Die damalige Zeit führte ihn wieder mit Dielmann zusammen, mit dem er gemeinsam für Detmold, das Mitglied des Bundestags, Aquarelle ausführte, Interieurs aus dem Bundespalais, Frankfurter Strassenbilder, Blätter, welche der kunstsinnige Besteller materiell höher taxirte, als die beiden Maler. Aber die Einnahme war eilig, und kaum waren die Arbeiten trocken, begaben sie sich auf den Weg zur Ablieferung. Sie kritisirten sich streng und setzten kleine Preise. Vom Atelier bis zu Detmold wuchs aber die Freude am Mammon über die Bescheidenheit hinaus und die zu fordernde Summe wurde gross und grösser. Burger musste allein in's Gefecht, Dielmann wartete gespannt an der Thür und begrüsste den regelmässigen Erfolg mit hellem Jubel.

An diese künstlerische Thätigkeit knüpfte sich in der Folge eine Reihe von Beziehungen der verschiedensten Art. Der Inhaber des grossen Verlaggeschäfts Jügel bestellte bei Burger Illustrationen aus der Rhein- und Taunusgegend, die er in Mappen herausgab. Glücklicherweise fiel die Neigung Burger's mit diesem Auftrag zusammen und fuhrte ihn auf die erwünschten Wanderschaften über Berg und Thal. Er ward alsbald der Günstling seines Auftraggebers, dessen Geduld und Humor er durch Wartenlassen und Neckereien prüfte. Einmal folgte er seiner Einladung zu einer Reise durch den Odenwald per Wagen, und alle Behaglichkeit, die ihm da zu Theil wurde, verhinderte nicht, dass er sich laut und deutlich gegen die Abhängigkeit wehrte und nach Hause verlangte.

Burger gewann immer festeren Boden in Frankfurt, und als er im Jahre 1851 seine liebliche Braut heimführte, erwarb er alle Existenzmittel durch seine Kunst. Er malte damals unter vielem Anderen das Fest einer Bischofsweihe in Mainz, das Fassbinden auf dem zugefrorenen Rhein, heimathliche Volksscenen aller Art. Auf den Bilderverkauf allein war er nicht angewiesen. Er fand in den besten Familien Privatstunden und übernahm auch den Malunterricht in der Ausländerinnenklasse eines Privatinstituts. Lehrend lernte er und war wohl den vielen Nichtberufenen weniger Lehrer als lustiger Gesellschafter. Die hübschen Engländerinnen unterwies er im Frankfurter Dialekt und Manche mag später im korrekten Wörterbuch damals Gelerntes umsonst nachgeschlagen haben. Wo Burger Talent fand, lehrte er



Anton Burger. Pfarrhöfchen.
Im Besitze von Wilhelm Metzler-Lutteroth, Frankfurt a. M.



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Auf der Jagd.

Im Besitze von Richard Marstaller, Frankfurt a. M.



wie ein ernster Kamerad, — wo das aber fehlte, blieb sein Interesse aus. An die Stelle dessen trat seine Gutmüthigkeit, und was die zarte Schülerinnenhand nicht fertig brachte, malte er mit raschem Geschick hinein.

Burger's Ansehen wuchs, die Aufträge mehrten sich und er ward gezwungen, seine Malklassen einem Kollegen abzugeben. Sein Nachfolger fand unvorhergesehene Schwierigkeiten. Eines Tages stürzte er, jammernd und fluchend, in Burger's Atelier, er solle rathen und helfen, es sei unerhört, was die Alles von ihm verlangten. Die Eine wolle einen Gaul, die Andere einen Mann, die Dritte gar eine ganze Familie als Staffage nur so hineingemalt haben, — das könne er doch leider selber nicht.

So weit ging der Ruf, die Ueberzeugung und die Nutzniessung von Burger's ausserordentlicher Geschicklichkeit und Freundlichkeit, dass sich eine Reihe seiner Frankfurter Kollegen ohne Skrupel die Staffage auf ihren Bildern von ihm einfügen liessen. Eines Tages kündigte er, halb lachend, halb ernst, die ihm über den Kopf wachsende Gratis-Arbeit dieser Art, um sich alsbald durch einen drolligen Akkord zurückgewinnen zu lassen. Auf der Kegelbahn, wo alle diese Konflikte verhandelt wurden, machte er allen Ernstes den Vertrag einer Baarzahlung in Pfannkuchen bei dem jeweiligen Zusammensein, und zwar nach dem Satz:

ein Mann — ein Pfannkuchen,
eine Kuh — ein und ein halb Pfannkuchen,
ein Pferd — zwei Pfannkuchen,

und nach dieser Taxation steigerte sich die Einnahme derart, dass an den beliebten Zahlabenden die ganze Kegelgesellschaft die Einnahme an Pfannkuchen mitessen musste.

Zu jener Zeit hatte sich ein engerer Kreis Frankfurter Maler zusammengefunden, Burger, Rumpf, Dielmann, Göbel, Maurer, Schäfer, lauter eigenartig begabte Künstler, die, bei aller Verschiedenheit, ein reges Streben, eine begeisterte Liebe zu Kunst und Natur verband. Zu ihnen zählte auch Louis Kohlbacher, ein Kunstfreund und Kunstverständiger. Er war damals in Monaten der Ebbe der bereitwillige Mittler zwischen Künstler und Publikum. Oft las er mit dem Pathos der Jugend den eifrig Malenden Shakespeare oder Göthe vor, und wenn die Verkaufsobjekte fertig und eben trocken waren, begab er sich auf die Kolportage. Vor Weihnachten, wenn die Taschen leer und Noth am Mann war, ward im Fabriktempo und im Fabrikstil producirt. Einer malte die Bäume, der Zweite die Wolken, Burger die Menschen und die dreieinigen Leistungen gingen meist als echte Burger's in die Welt.

Als die Existenzen der Einzelnen dieses Freundeskreises in geordnetere Bahnen kamen und Frau und Kind mehr Arbeitssystem verlangten, gründeten sie zum Zweck gemeinsamen Zeichnens und eingehender Aussprache über künstlerische Interessen einen Verein, der nicht ohne phantastisches Beiwerk blieb. Ein Todtenkopf, der einmal zu den Ornamenten des Tisches gehörte, trug ihm den Namen Todtenbund ein. Diese Zusammenkünfte fanden allwöchentlich an einem Abend statt, das Menu war von unbedingter Einfachheit, und es wurde ernst gearbeitet.

Auch das Verhältniss zu dieser Freundesgruppe ist für Burger charakteristisch. Er konnte sich mit Wenigen intimst verbinden, und doch stand er mit Allen kameradschaftlich und ehrlich. Er sorgte alsbald, dem stärkeren Trieb gehorchend, dass der Humor seine Kundschaft nicht verlor und gründete den Türkenbund, dessen erstes Charakteristikum darin bestand, dass auf ebener Erde gedeckt, geraucht, gelesen wurde. Alle im Umkreis auffindbaren Sophakissen mussten dem Kultus der Ebene dienen und mancher tolle Spuk wurde auf dieser «Niederung» aufgeführt. Zum Gegensatz hauste eine spätere Vereinigung auf der Höhe des alten Eschenheimer Thurms im Stil des Ritterthums im Ritterkostüm.

In all' den jugendlich fidelen Jahren, die Burger auch als gefeierten Künstler in den Frankfurter Salons heimisch werden liessen, war er immer in frischer Arbeitsamkeit strebend bemüht, nicht aus puritanischer Tugendhaftigkeit, deren Kernwerth die Ueberwindung ist, sondern aus natürlichem Drang. Er ist einer jener Glücklichen, bei denen Arbeit und Vergnügen fast immer zusammenfallen. Das ist eine Liebesehe, aus der die besten Kinder stammen. Burger war und ist auch so stimmungs- und eindrucksreich, dass ihn ganz selten die Sehnsucht nach der Ferne beunruhigte. Als er einmal, anfangs der fünfziger Jahre, den Wunsch äusserte, Paris zu sehen, schoss ihm ein Verehrer seiner Kunst ganze hundert Gulden auf ein Aquarell vor, und Burger reiste mit seinen Intimen, Göbel und Rumpf, auch acht Tage nach der Weltstadt. Ihre babylonischen Elemente interessirten den deutschen Naturmenschen nicht heftig, sie hatten nicht den Reiz, der ihn anzog. Desto stärker und nachhaltiger waren die Eindrücke, welche er von der französischen Kunst empfing. Von den lebenden französischen Malern sah er Corot und Courbet persön-

lich. Corot war damals noch nicht anerkannt und Burger fand ihn bei einer Tageskost von zwei Brödchen in einem ärmlichen Atelier.

Courbet, der bei seinem späteren Frankfurter Aufenthalt Burger's Atelier inne hatte, zeichnete die ihn besuchenden Frankfurter Künstler durch die Ungenirtheit seines Empfanges aus. Direkt aus dem Bett springend, mit noch einem Toilettstück weniger als der König im «Talisman» bekleidet, begrüsste er seine fremdländischen Gäste, zeigte ihnen in dieser Verfassung mit den lebhaftesten Gesten seine Bilder, entwickelte seine Theorieen und Burger behauptet, er hätte mehr Lebendigkeit und Lärm entwickelt, als manche deutsche Volksversammlung. Abends führte er sie in sein Stamm-Restaurant zu seinen socialistischen Gesinnungsgenossen und wollte sie in seine Zukunftspolitik einweihen. Vergebene Liebesmüh'! Burger trennte sich leicht von Paris, von der Stadt, von welcher ein fanatischer Anhänger behauptet, man möge geboren sein wo man will, in Paris erblicke man das Licht der Welt. Ihm war durch den neuen Eindruck seine Heimath weder verkleinert noch verdunkelt worden; als in der Nähe Frankfurt's, in dem kleinstädtischen Langen, seine Frau mit den Frauen seiner Freunde zum Willkommen auf einem Leiterwagen angefahren kam, glaubte er den schönsten Moment seiner Reise zu erleben. Und als er bei der jungen Gattin und dem blühenden Töchterchen die ersten Wiedersehensstunden genoss, sang er das alte französische Lied:

«Möcht König Heinrich geben
«Mir auch sein ganz Paris,
«Dass ich darum im Leben
«Mein Liebchen, Dich, verliess,
«Nein, nein, spräch ich zum König,
«Behaltet Eu'r Paris,
«Das ist mir viel zu wenig,
«Dass ich mein Lieb verliess».

Die schönen fetten Jahre in Frankfurt, in welchen Eheglück und Künstlerglück immer wieder die Schwungkraft Burger's stärkten, unterbrach der Tod seiner jungen Frau. Der Schlag erschütterte seine Nerven und seine Stimmung, und er musste sich entschliessen, zu seiner Gesundung den Ort zu wechseln. Er überliess sein zärtlich geliebtes Kind der Pflege seiner alten Eltern und ging im Jahre 1856 nach Düsseldorf. Die damals dort herrschende Anekdotenmalerei, das theatralische Genre, die streng komponirte Landschaft liessen ihn kalt. Als Maler interessirten ihn vorwiegend die Gebrüder Achenbach, als Freund schloss er sich dem interessanten Smithson an, dessen Lebensschmerzen er tragen und lindern half. Auch in Düsseldorf war Burger mit einem Kameraden zusammen, dem er ehrlich Staffage malte und Brunnen auf Auswahl «komponirte», aber solche, die er in der Natur gesehen hatte und die als «Naturstudien» alle Kollegen frappirten. Manchmal fand es Burger sogar bequemer, dem Freunde die nothwendige Bewölkung auf die noch leere Leinwand zu setzen und ihm in zweiter Reihe das Malen der Landschaft zu überlassen. Ueberhaupt war Burger, der sich in Düsseldorf Anregung holen wollte, der Anregende.

Von Düsseldorf aus besuchte Burger Amsterdam und Antwerpen. Da ging ihm das Herz auf. Mit jubelndem Entzücken sah er die alten Holländer und Rembrandt, seine klassischen Meister, wieder, mit denen er sich in der alten Pinakothek auf's Leben verbunden hatte.

In Amsterdam lernte er eine Familie Six kennen, die eine erlesene Zahl Rembrandt's besass, unter diesen ein Portrait, das noch an derselben Stelle hing, an die es Rembrandt persönlich gehängt hatte. Burger's Liebenswürdigkeit bezwang den spröden Besitzer und verschaffte ihm eine unbegrenzte Freiheit im wiederholten Anschauen der Rembrandtmappe, zu der er so oft wie möglich zurückkehrte.

In seinem Amsterdamer Hôtel empfing ihn ein Wirth, der die Tonsur trug. Die nicht alltägliche Erscheinung erweckte Burger's Aufmerksamkeit. Bald entdeckte er, dass dieser Mann, der den kirchlichen Beruf verlassen hatte, ein schwärmerischer Kunstfreund war. Er erwärmte sich für Burger's Betrachtungsart und für die Skizzen aus seiner malerischen Stadt derart, dass er dem deutschen Künstler Kost und Logis gratis auf unbestimmte Zeit anbot, er solle nur bleiben und malen, nach Herzenslust malen. Aber, nachdem Burger seine ihm so verwandten holländischen Maler häufig besucht und gründlich betrachtet, nachdem er sein Skizzenbuch und seinen Geist fleissig gefüllt hatte, zog es ihn mächtig nach Hause.

Voller Pläne kehrte er nach Frankfurt zurück und es entstand ein Reichthum von Bildern, welchen theils die Aristokraten und die Kenner kauften, welche theils durch die wirklich selige Gebefreude Burgers in die Hände seiner Freunde kamen. Sie dankten mit Herzlichkeit und Bewunderung, auch mit Havanna's und Rheinwein, seltener mit Geld. Burger's Freigebigkeit in dieser Beziehung entsprang der Freude an der Freude des Anderen und wenn er kaum den Wunsch äussern hörte, sagte er schon: «Nimm's mit!» Die Mathematik des Soll und Habens, welche den Werktag regiert, kam dabei



Anton Burger. Die alte Frau.
Im Besitze von Heinrich Hanau, Frankfurt a. M.

manchmal stark in's Schwanken. Wie ein Kind befand sich Burger in diesem mit seiner Natur im Widerspruch stehenden Getriebe. Er fühlte sich den Bruchrechnungen zwischen Materialismus und Idealismus nicht gewachsen. Die Grossstadt mit ihren gesteigerten Anforderungen, seine wachsende Beliebtheit im Salon, mit welcher seine Sehnsucht nach der Natur gleichen Schritt hielt, das Alles zusammen drohte das Gleichgewicht seines Wesens zu stören. Er war dieses Zwistes, der ihm für sein Lebensziel zwecklos schien, müde und entfloh ihm — in den Taunus. Die eine sichere Empfindung hatte er, sein bestes Betriebskapital mitzunehmen, sobald er mit seinem Skizzenbuch in die Natur zurückkehrte.

Weder München, noch Paris, noch Düsseldorf, noch Amsterdam, noch Antwerpen, noch Frankfurt a/M. konnten ihn halten. Auf die Dauer brauchte er keine Akademie, keine Gallerie, keine ständigen Ausstellungen und kein ständiges Publikum, er brauchte seinen Taunus, seine Wald-, Jagd- und Wiesengründe, seine Wahlgründe! Von Jugend auf hatte er alle Ferientage da verbracht. In diese Welt hatte er sich aus Liebe eingelebt und mit ihr war er in Frühlings-, Sommer- und Herbstzeit so verwebt und verwachsen, dass er sie auch im Winter nicht mehr entbehren wollte. Er kaufte sich in Cronberg an und dort sind ihm durch alle Jahrzehnte die Naturmenschen so treu wie die Natur. Alt und Jung kennt den « Herr Burger « und das lebendige Volk steht ihm ebenso gehorsam und geduldig Modell, wie die Berge und die Bäume. Wenn ein Cronberger Bauer in der Abendstunde den hochbeladenen Kornwagen heimfährt und der Herr Burger ruft Halt, — so hält er. Er parirt. Und wenn der Himmel nicht zu pariren scheint und Wetterwolken blicken lässt, dann sagt er höchstens ganz bescheidenen Tones: « Herr Burger, ich mein als, sie solle sich e bische eile, es könnt' was komme «.

Wenn Burger in Cronberg ein Strassenbild malt und der gerade günstigen Beleuchtung die Mittagsstunde opfert, so lassen sie ihn ungestört und unbeobachtet seine Omelette auf der Strasse essen und wünschen im Vorbeigehen guten Appetit.

Die Popularität Burger's ist nicht das gekaufte und gekünstelte Resultat von Trinkgeldern und Gnade, sie

ist die gesunde Frucht seines gemüthlichen Verständnisses, seiner herzlichen Zuneigung für die Taunusbevölkerung. Sein Verhältniss zu ihr ist nicht von jener Art, die sich über die Leute stellt und der Freundlichkeit einen Gönnerton beimischt oder auf Sommerfrische-Termin, auf Spaziergängen in oberflächlichem Verkehr den falschen Schein eines inneren Zusammengehens hat. Burger's herzliches Verhältniss beruht auf weit intimeren, tieferen Empfindungen. Er ist innerlich mit diesen Leuten verbunden und erkennt ihren Lebensinhalt in ihrer Lebensweise. Ihre Urwüchsigkeit, ihr drolliger Witz, ihre eigenartigen Gefühlsäusserungen, ihr naives oder stumpfes Hindämmern bei der Arbeit, ihre Temperamentsausbrüche und ihre philosophischen Aussprüche, Alles interessirt ihn. Er sieht sie in allen Lebenslagen, die Kinder auf dem Schulweg, auf dem Spielplatz, auf der Treibjagd, die Jungen beim Tanz, die Jungen und die Alten in ihren Werkstätten, auf dem Feld, im Wirthshaus, auf der Kegelbahn, auf der Kirchweih und in der Kirche. Sie geben sich ihm überall und immer, wie sie sind, weil er ihnen durch seine einfache, naturwüchsige Art Verkehrsbrücken baut, auf denen sie auf die leichteste Art in seine Nähe kommen. Zu dem Vertrauenerweckendsten für Burger's Taunusfreunde zählt seine hervorragende, weit berühmte Muskelkraft. Sie haben sich wohl zuerst mehr von der Kunde und den Beweisen seiner Stärke als von der Kunde und den Beweisen seiner Kunst imponiren lassen. Seine Bilder konnten sie nicht schätzen, aber für seine Stärke waren sie Fachleute und Jury, und unzählige Male hatten sie Gelegenheit, seine Meisterschaft im Raufen zu bewundern.

Schon wenn er als Gast nach Cronberg kam, war er der Mittelpunkt und der Held des Wirthshauses, das er bewohnte. Den Adlerwirth Renfer hatte er zur Zielscheibe seiner tollen Streiche gemacht. Ihn band er mit Seilen während seines tiefen geräuschvollen Mittagsschlafes an seinen Lehnstuhl, um dann aus dem Hinterhalte mit Schadenfreude den Befreiungsversuchen der Falstaff-Figur zuzusehen. Wenn er in müssigen Stunden zum Fenster hinaus sah, beschoss er ihn von rückwärts mit Erbsen — und trotz alledem entstand keine Feindseligkeit. Denn derselbe Mann brachte ja Leben in's Wirthshaus und in's Städtchen, machte Werktage zu Festen und die Feste zu Ruhmestagen für die ganze Umgegend. Wirth Renfer's Geduld drückt diese Anerkennung in effigie aus, denn er liess sich in seiner Wirthsstube malen.

Burger hat den künstlerisch verewigten Wirth Renfer aber nur seltener mit seinem Humor gequält als erfreut. Wie manches lustige Mal mag er lachend den Kraftwetten zugehört haben, die Burger's Specialität waren. Bald gab er seine Arme als Reck her und liess den dicken Herrn an ihnen Turnübungen machen, bald warf er einen Speer aus beträchtlicher Ferne mitten in die Stallthür, ohne um eine Linie zu fehlen, bald trifft er einen Bauer im freien Felde, der eben heimgehen und ein Fuhrwerk holen will, um einen gefällten Baum in's Dorf zu bringen. «Was wetten wir? Schone die Gäul, ich trag ihn Dir»! und Burger nahm den Baum unter den Arm und trug ihn an Ort und Stelle.

Selbstverständlich galt er als grosser Mann in der Welt dieser Thaten — und die seines Herzens wetteiferten mit denen seiner Muskeln. Für gekränkte Bauernmädels ohrfeigte er die Uebelthäter zu deren Ehrenrettung. Wo Noth auftrat, sprang er helfend ein. Zu den kranken Menschen und zu dem kranken Vieh wurde er als Rath- und Thatgeber gerufen.

Jede Thüre stand ihm offen. Ja, er genoss die originellsten Vorrechte. So erhielten in einem Taunusdorfe drei berüchtigte Trunkenbolde, welchen das Wirthshaus verboten war, sobald Burger ankam, vom Bürgermeister die Erlaubniss, mit ihm zu kneipen. Diese Begünstigung nützte er weidlich aus und manches vortreffliche Bild zeigt die lichten und dunklen Momente dieser Gelage. Burger gab seinem Trio flaschenweise, was es zu trinken begehrte, und wenn das Gleichgewicht seiner Zechbrüder zu schwinden anfing, begannen seine lustigen, ergiebigsten Studien. Er animirt die Willfährigen auf dem Kopf zu stehen, Rad zu schlagen, auf den Händen zu laufen, reizt auch zu einem kleinen Streit, er thut das Uebermüthigste, um die feine Gruppe in Bewegung zu sehen; und während seine durstigen Modelle singen, lachen, raufen, stürzen, sitzt er nüchtern dabei, den Humor jeder Scene geniessend, — und zeichnet!

Die Schilderung dieser bunten Reihe Burger'scher Erlebnisse geht in der Biographie dieses Künstlers über den Rang und die Bedeutung einer Plauderei hinaus; denn sie gibt das Material aus, was wir bei den meisten Künstlern in ihrem Verhältniss zu ihren Meistern, in ihren zweckbewussten Reisen und Vorarbeiten suchen müssen. Burger's ganze künstlerische Entwicklung wurzelt und vollzieht sich in seinem ungebundenen Naturleben. Er gewann seine Technik nur im allergeringsten Masse durch die theoretische oder praktische Lehre der Anderen,



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Die Judengasse in Frankfurt a. M.

Im Besitze von Hermann Kahn, Frankfurt a. M.



er errang sie sich vor der Natur, ihrer Erscheinungsweise in der Darstellung nachstrebend. Er suchte keine Modelle, sondern sie mussten ihm begegnen, in seiner Sphäre begegnen. Er hatte es nicht nöthig, sogenannte Studienreisen zu unternehmen, für die man den Kopf frei macht, wie eine Botanisirbüchse, um Eindrücke einzuschachteln und heimzutragen. Er hatte das auserlesene Sonntagsglück, dass jede Vorliebe, dass Alles, was seinem Vergnügen diente, seine Art von Kunst förderte. Schäfer, Maurer, Eisenhard, später gesellten sich Winter, Hugo Kauffmann und Schreyer, der Künstler, welcher von Paris aus zu so grosser Verbreitung und Anerkennung kam, hinzu. Ein Mittelpunkt dieses Kreises war Dielmann, derselbe Dielmann, dem Burger als kaum eingetretener Kunstjünger von Prof. Veit mit der Bemerkung vorgestellt wurde, er passe für ihn. Der Professor hatte Recht behalten. Sie passten zu einander und liessen nicht mehr von einander. Der sechszehn



Anton Burger. Abfahrt zur Jagd.
Im Besitze von Frau H. Grosser, Frankfurt a. M.

Schon zu der Zeit, als Burger dieses natur- und verkehrsfrohe Leben in Cronberg nur als zeitweiliger Gast führte, begleiteten oder besuchten ihn abwechselnd alte und neue Kollegen. Als er später dort ansässig wurde, umgab ihn bald ein Kreis von Malern, Schülern und Schülerinnen. Die Werdenden schlossen sich ihm mit Begeisterung an, die Reiferen konnten sich dem anregenden Element der Burger'schen Natur kaum entziehen.

Zu der frühsten Gruppe der Cronberger Malerkolonie zählten in erster Reihe Burger's Freunde Göbel, Rumpf, Jahre ältere Dielmann war ein Mensch von hervorragender Begabung. Vierzig Jahre hindurch verband die Beiden eine wahre Freundschaft zwischen einem ständigen Wechsel von Krieg und Frieden vor der Staffelei. Dielmann war als Maler ausserordentlich anziehend und geistvoll. Seine auserlesenen kleinen Bilder sind voll lieblicher Reize ohne Süsslichkeit, — Natur im Sonnenschein, Kinderscenen in Moll — Dielmann erkannte den schöpferischen Reichthum, die schnelle Arbeitskraft, den umfassenden Stoffkreis Burger's, quälte Burger oft mit

seiner Kritik, die leicht bis zur Satire ging, zog ihn aber immer wieder an und liess ihn nicht selten als Mitmaler an seinen Bildern gelten. Manche freimüthige Kritik Burger's von denselben quittirte er mit dem Ausruf: «Na, Teufelskerl, so mach's doch!» und so geschah's!

Dielmann war ein warmherziger Idealist, ein Literaturfreund feinsten Geschmacks, ein begeisterter Göthe-Anhänger, ein Naturliebhaber, den ein erstes Veilchen den Kampf um's Dasein vergessen machen konnte, ein Philosoph, der in seinem käfigengen Dachstübchen in Cronberg Geisteswelten besass, aber sein malerisches Ideal konnte er nie ausmalen. Als dieser bedeutende Mann aus dem Geschlechte der Tantalus starb, bildeten halb- und viertelsfertige Bilder seinen ganzen Nachlass. Frau und Kind sollten davon leben. Burger holte sich diese edlen Reste eines Künstlerlebens auf seine Staffelei und vollendete sie so ganz im Dielmann'schen Geiste, dass die ersten Kenner der echten Dielmann's die zweite Hand nie merkten. Sie war eben keine fremde, sondern eine verwandte gewesen. Der Einfluss Dielmann's auf Burger beruhte auf dieser Basis einer inneren Verwandtschaft, er konnte kein schöpferischer sein, er war stets nur ein klärender; denn Burger konnte nur ganz vorübergehend die Art eines Anderen annehmen, und wenn er den geduldigeren Fleiss oder die gründlichere Ausmalung von noch so vertrauenerweckender Seite gerathen bekam, sobald er der Einsicht den Versuch folgen liess, kam ein fremder, künstlicher Ton in seine Bilder. Professor Becker, Burger's frühster Lehrer, der ihn später manchmal kollegialisch zu Rath zog, meinte einmal, von Knaus sprechend, wenn Burger malen würde wie Knaus, und Knaus die Erfindungsgabe, die schöpferische Leichtigkeit Burger's hätte, so wären zwei der grössten deutschen Maler fertig. Burger aber glaubt, bei solcher Gründlichkeit «zermale» er seine besten Einfälle und entferne sich von der Natur. Er quält sich und sie nicht gern und nimmt nur, was sie ihm in anmuthiger Freiwilligkeit gibt.

Anton Burger. Römerberg in Frankfurt a. M. mit Blick über den alten Markt.
Im Besitze von Franz Borgnis, Frankfurt a. M.

Diese Auffassung hat er allen Schülern gepredigt. Die grosse Reihe, die in den vergangenen drei Jahrzehnten in seiner Umgebung gelernt und gearbeitet hat, mit Namen zu nennen, wäre bei der mangelhaften Buchführung Meister Burger's schwer. Er weiss, dass ihn lachfrohe, künstlerisch gesinnte Menschen umgaben, dass sie frohe, glänzende Feste gaben, an warmen Sommerabenden mit ihm im Freien sangen, gut und viel über Kunst und Leben mit ihm plauderten — und dass der Frohsinn auch beim Malen nicht ausging. Zu Denen, die es miterlebten und mitgenossen, gehören die Maler Prof. Friedenberg, Munk, Hertling, Maas, Fresenius. Zu den jüngeren und jüngsten Schülern zählen Emil Rumpf, der Sohn des alten Freundes, Fr. Annie von der Heydt, Chelius, Kinsley, der jetzt in Karlsruhe seine Kunst ausübt und vorwiegend Jagdbilder malt,

B. Bagge, die sich durch ihre Radirungen aus Alt-Frankfurt auszeichnet, Frl. Emmy Bauer und Frl. Knoop, tüchtige Blumenmalerinnen, Frl. Minna Roberth, deren Genrebilder ein grösseres Publikum und viele Freunde haben. Sie trennt sich bis heute nicht von den Vortheilen des Burger'schen Einflusses, hat ihr Atelier in seinem Hause und zeigt mit besonderem herzlichen Stolze die erlesenen Aquarelle, die sie von ihm besitzt. Unter den gegenwärtigen Schülern tritt Fritz Wucherer seit kurzer Zeit in die Oeffentlichkeit. Trotz der Sprödigkeit der Jury, die durch die überaus grosse Anzahl der eingesandten Gemälde einen enormen Spielraum zum Auswählen hatte, ist er gegenwärtig mit zwei Landschaften im Münchener Glaspalast vertreten, nachdem ihm schon manche Anerkennung durch Kritik und Verkauf zu Theil wurde. Er hat bis jetzt nur glückliche zwanzig Jahre eingesetzt und geniesst das Vorrecht, in dem sonnigen Burgerhause zu leben und zu arbeiten. Seine Leistungen sind die deutlichsten Zeugen für Burger's unbestreitbares Lehrtalent, denn sie sind grundverschieden von der Burger'schen Naturanschauung und Malart und beweisen, wie Burger jede eigenartige Begabung ihren eigenen Weg gehen lässt und ihr Nichts aufdrängt. Er zwingt seine jungen Maler einzig und allein zum ehrlichen eingehenden Studium vor der Natur, zum Eindringen in ihre Erscheinungswelt durch Detailstudien. Er warnt vor der Gefahr, nur die Effekte in der Natur zu suchen und nicht ihre Einzelheiten genauest in's Auge zu fassen. Energisch stellt er sie tagelang vor eine Tanne, bis sie auf der Leinwand bewiesen haben, dass sie durch ihre Darstellung ihren Bau und ihre Farbe richtig betrachtet haben. In das Kleinleben eindringen, mit jeder Nuance bekannt, ja, vertraut werden und dann, durch Sicherheit frei, aus dem Ganzen schaffen, das ist der Arbeitssatz der Burger'schen Cronbergpredigt. Die feingestimmten Gemälde Fritz Wucherer's, der auch die zwei Federzeichnungen dieses Heftes von Cronberg und dem Burgerhause lieferte, bestätigen, dass sie seinen Jüngern zu Gute kommt.

Ein harmonischer Rhythmus verbindet Alles und Alle, die Schüler, die Freunde, die Familie, mit der Kunst Burger's. Zwischen Häuslichkeit und Atelier lag nie ein trennender Raum, es musste da geplaudert werden, was dort gemalt werden sollte. Burger hielt auch die Einsamkeit seines Hauses nicht lange aus. Er suchte für sein Kind eine liebende Mutter und fand in der Tochter eines Kronthaler Arztes eine liebende Frau, die seiner ersten Tochter die Schwester gab. Beide Kinder entwickelten Eigenschaften und Fertigkeiten, die seinem Mannesherzen erwünschte Freuden brachten. Sie sangen und musicirten und gaben dem Behagen und der Gastlichkeit seines Zuhause neue Reize. Freunde und Schüler fühlten sich noch heimischer, und unter ihnen kamen die Freier und holten die Hausschätze an ihren Herd.



Anton Burger. Kuhhornshof.
Im Besitze von Karl Metzler, Frankfurt a. M.

In den siebziger Jahren verlor Burger seine zweite Frau. In jene Zeit fällt eine wiederholte italienische Reise, die, wie die erste, keinen grossen direkten Einfluss auf ihn ausübte, wohl aber den indirekten, dass sie durch die Genüsse, die ihm Kunst und Natur boten, seine Stimmung hob, seine Begeisterung entflammte, seine Seele stärkte. Gern kehrte er von Rom nach Hause zurück. Er konnte, zu Gunsten einer abstrakten Trauer, sich nicht entschliessen, allein zu bleiben. Die Resignation war nie seine Freundin. Er brauchte neues, lebendiges, sichtbares Glück und er fand es. Ein hoher Fünfziger vermählte er sich mit seiner sympathischen Schülerin, Pauline Fresenius, deren feiner Sinn für Kunst ihn anzog, deren Talent ihn interessirte, die seit Jahren in seinem Hause verkehrte. Gemeinsames Erleben und Erinnern verband sie längst und heute ist sein früherer Schützling seine schützende Frau. In seiner Burg geht's weiter lustig ein und aus. Im obersten Stock hausen seine jungen, ihm schwärmerisch ergebenen

Schüler. allwöchentlich arbeiten Gruppen von Schülerinnen im Atelier und trauliche Abendstunden versammeln alle anwesenden Kunstjünger am grossen Tisch unter der Lampe zum sogenannten Komponirabend. Da kommt Burger's unmittelbare Natur- und Kunstanschauung zu unmittelbarem, lebendigen Ausdruck. Mit den schlagendsten Bemerkungen beseitigt er alles Theatralische, Gemachte und genehmigt nur das Schöne, wenn es natürlich ist. Er bringt dann seine eigenen Entwürfe mit, zeigt seine neuesten Aquarelle, diese zarten und doch kräftigen Darstellungen aus der Natur, wahre Perlen sicherer Kunst. An ihnen docirt er durch die Anschauung.

Die Anschauung, sie ist sein Oberstes, sein Unentbehrliches, sein köstliches Grundkapital, die reine und die unerschöpfliche Quelle seiner Werke. Ihre immense Anzahl aufzuführen ist ein Ding der Unmöglichkeit. Hätte man sie aber alle auf einem Punkte beisammen und würde die aussuchen, in welchen ein stufenweiser Fortschritt zu erkennen wäre, die Entstehungsjahre würden beweisen, dass die impulsive künstlerische Kraft Burger's in allen Jahrgängen gleich Meisterhaftes ergeben hat. So viel er auch durch Uebung und Erfahrung dazu gelernt haben mag und noch lernt, er war früh auf der Höhe seines Könnens und blieb oben. Aber diese Höhe ist ein weites, bilderergiebiges Plateau und gibt immer neue Erntezeit.

Als im Herbst 1893 die Frankfurter Kunsthandlung Andreas eine Burger-Ausstellung eröffnete, riefen die ungefähr hundert Nummern einstimmige Bewunderung hervor. Sie traten aus dem Versteck des Frankfurter Privatbesitzes wie eine Ueberraschung an das weitere Publikum heran. Die eingesessenen Frankfurter, sie kennen ihren Burger seit Jahrzehnten und sie ehren ihn durch eine Treue, welche sich in manchen Familien schon auf Kind und Kindeskind erstreckt. Das gibt den Burger'schen Bildern das beste Zeugniss. Ein Burger genügt nicht, sagten sich die geschmackvollen Besitzer, als sie in der Praxis erfuhren, was solch ein Burger an lebendiger Freude ausgibt. Sie kauften einen zweiten, einen dritten, und wussten wohl, dass sie dadurch in einen Prioritätenbesitz gelangten, dessen Zinsergebnisse



Anton Burger.

sicher und genussreich waren. Die Frankfurter Kunstfreunde theilen sich in zwei Gruppen und bei beiden scheint manchmal der wohlgeschulte, geschäftliche Sinn, gewiss oft unbewusst, seinen Einfluss auszuüben, denn: sie agitiren beide nicht für eine gewonnene Erkenntniss, sie kassiren den gefundenen Gewinn ein und steigern seine Preise nicht durch Lieb- und Lobesreden. Es mag auch damit zusammenhängen, dass die Kunst nicht im Gesprächsmittelpunkt steht, wie in München, wo ein einmal anerkannter Maler immer wieder besprochen wird. Jedenfalls kauft ein Theil der Frankfurter Bilderfreunde nur anerkannte, von der Aussenwelt taxirte Werthe.



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Kirchweih

Im Besitze von Stadtrath Anton Horkheimer, Frankfurt a. M.





Anton Burger.

an wildumwucherten Geisblattlauben, dort gedeiht noch die Freude am Idyllischen, das die Frankfurter Kunstgärtnerei leicht vergessen macht.

Für diese Gefühle fand Stoltze die dichterischen Töne, Burger malte ihre Bilder. Nur bleibt dem Dialektdichter das Gebiet der Wirksamkeit enger gesteckt, während die Werke des Malers über die Dialektgrenze hinaus von allen Kunstfreunden verstanden werden. Gerade so wenig wie ein Aufenthalt in Holland nöthig ist, um die alten Holländer zu verstehen und zu lieben, gerade so wenig braucht man die Oertlichkeiten der Burger'schen Bilder, den Römerberg, den alten Markt, die Juddegass, die Mainufer, die Cronberger Veduten, die Bauerninterieurs aus dem Taunus je gesehen zu haben, um ihre Reize zu empfinden und zu würdigen.

Das bestätigte sich bei den mannigfaltigsten Gelegenheiten, und auf diese Wahrheit ist die Probe in Paris, in Belgien, in Wien und in Holland gemacht worden.

Als die ersten Burger'schen Gemälde durch Prof. Schreyer nach Paris kamen, fanden sie sofort Bewunderer und Käufer; Goupil in Paris erwarb sofort die importirten Burger's und französische und belgische Blätter brachten enthusiastische Besprechungen; Schreyer gab sich die erdenklichste Mühe, Burger in Paris festzuhalten, überzeugt, dass er dort eine grosse Zukunft gehabt hätte.

Ein bekannter Sammler alter Bilder hielt einen Burger für einen Ostade; als er den Irrthum gewahr wurde, blieb er dem neuen alten Holländer treu und bestellte zwei weitere Burger's mit der Bemerkung, er habe nur alte Bilder, aber die Burger's fielen keineswegs heraus, sie hänge er ruhig dazu.

Der andere Theil traut dem eigenen Auge und frägt nicht nach der Werthschätzung der beeidigten Taxatoren. Und diese Sachverständigen sind es, welche kostbare Bilder, darunter die feinsten Burger's besitzen. Dieselben geben ihnen zu dem hohen Kunstgenuss unschätzbare Illustrationen zur Heimathskunde, zu jener Geographie, welche man als Kind mit dem Herzen lernt und welche die Erinnerung nie mehr loslässt, mögen noch so viele fremde Bilder und Scenen sie zu verdrängen suchen.

Einer der hervorstechendsten und sympathischsten Züge des Frankfurters ist seine Heimathsliebe. Sie erhält in dem sonst oft so materiellen, aburtheilenden Bewohner der einstmaligen freien Reichsstadt eine kritiklose Werthschätzung des Einheimischen und charakterisirt sich mit dem Stoltze'schen Ausspruch:

Des will mir nit in mei Kopp enei,
Wie kann a Mensch net von Frankfurt sei?

Diese Liebe des Frankfurters zu seiner Stadt und ihrer nächsten Umgebung hat trotz aller fremden Elemente, trotz aller auf Reisen geholter, internationaler Eindrücke Stand gehalten und nicht zum Nachtheil seines Empfindungslebens. Es ist gleichsam, als ob durch diese Voreingenommenheit eine « Gefühlsstelle » nicht verbaut würde; auf deren Boden blüht noch der Geschmack an alten, resedaduftigen, mit Bux eingefassten Gärtchen,

Eines Tages kam ein Freund Burger's mit Aquarellen nach Wien und zeigte diese u. A. dem Maler Pettenkofen und dem Bildhauer Kopf.

Entzückt von dem impulsiven Beifall der Beiden vor den Bildern schrieb er deren Dialog wörtlich nieder: Pettenkofen war ein Wiener, einer der begabtesten öster-



Anton Burger.

reichischen Maler, dessen Urtheil einen Richterspruch bedeutet, Kopf ein Schwabe.

Pettenkofen: Das ist ein hext talentvoller Mann.

Kopf: Ja, was der Kerl einen Strich am Leib hat.

P.: Ja, und die Auffassung, das ist der geborene Maler.

K.: Es ist Alles so plastisch.

P.: Die Bildhauer schauen Alles von ihrer Seite. Ich finde äs in erster Linie malerisch.

K.: Nadirlich, aber er hat so viel Gestaltungskraft.

P.: Das glaub der Deifel, dass der Gestaltungskraft hat; bei uns sagt man so: Dem fallt viel ein.

K.: Ja, und Bleistift, Kohle oder Aquarell, das scheint ihm Alles ganz einerlei. Ist er denn auch in der Oelfarbe so zu Haus?

P.: Dass där in der Oelfarb' z'haus ist, da kennen Sie Gift d'rauf nehmen: so zeichnet Keiner und aquarellirt Keiner, der nit auch die Farben in der G'walt hat.

Der Freund: Ja, die Oelfarben sind ja seine Hauptforce. Sie konnen ihn eigentlich erst recht beurtheilen, wenn Sie seine Gemälde gesehen haben.

P.: I sag Ihne, i beurtheil' ihn schon jetzt recht, obgleich ich seine Gemälde noch nit g'seh'n hab.

K.: Sie sind auch ein grosser Maler.

P.: Und Sie ein grosser Bildhauer, so jetzt is keiner von uns dem Anderen was schuldig.

K.: Wie alt ist denn der Burger?

Freund: Circa 50 Jahre.

P.: Es ist in vielen von den Sachen eine Energie, dass ich geglaubt hätte, er wäre jünger. Er hat viel Schneid. Die meisten Sachen sehen aus, als hätt' er sie nit schnell g'nug auf's Papier bringen kennen, weil ihm so viel einfallt.

Freund: Sie beurtheilen ihn ganz richtig, so ist er auch.

K.: Das ist bei uns Bildhauern schlimm, denn in Lehm kann man seine Einfälle nicht so rasch ausführen.

P.: Na, da is es ja gut, wenn Einem nit so viel einfallt als Bildhauer, dafür halt's hernach auch desto länger vor.

K.: Ihnen scheint heut' Abends viel Boshaftes einzufallen.

P.: Na, jetzt seins nur nit bees. I mag die Bildhauer sähr gern, das weiss Jeder. Besonders die alten griechischen.

K.: Immer versetzt er Einem einen Dux.

P. zu K.: Ei, Sie loben mir den Burger net g'nug.

K.: Was, sag' ich nicht, dass er ein Mordskerl ist?

P.: Na, jetzt geben's nur a Fried. Er ist halt ein wirklicher Künstler und wir wollen dem Herrn sehr dankbar sein, dass er uns mit ihm bekannt gemacht hat.

Diese Unterhaltung ist ungemein bezeichnend für die grosse Werthschätzung, die Burger unter den Künstlern fand. In seinen jungen Jahren baten oder kauften sie ihm seine Studien ab und erst kürzlich erwarben Künstler, wie Grützner, Prof. Schreyer Gemälde zu nicht geringen Preisen von ihm. Er selbst that nie etwas für seine Verbreitung, es waren immer seine Freunde, die mit Dringen und Zwingen seine Bilder über die heimathliche Grenze brachten. Hatten ihn seine herzlichen Agitatoren endlich so weit, dass er auszustellen versprach, so kam oft als letzter Störefried Burger's ganz unmoderne Bescheidenheit. Nicht gut genug war ihm das Bild, nicht annähernd das, was er selbst erreichen wollte, und oft hielt ihn seine Umgebung mit Mühe und Noth von dem Abkratzen ab. Das waren die Momente, in denen manche Arbeit seiner Heftigkeit zum Opfer fiel.

Eine Reihe von Briefen liegen vor mir, in denen kunstverständige Freunde fortwährend zum häufigeren Ausstellen, zum ausdauernden Selbstvertrauen mahnen.

L. Kohlbacher, der verstorbene Inspektor des Frankfurter Kunstvereins, ein wahrer Freund, dessen Kunsturtheil klar und sicher war, beschäftigte sich unermüdlich mit der Hebung der Stimmung und der Einnahme Burger's.

Er war bis in die jüngsten Jahre sein Agitator, Mittler und Finanzier. Für diese Aufgabe fand er durch seinen Beruf reiche Gelegenheiten und unermüdlich eiferte er seine Besucher zur Schätzung und Erwerbung der Burger'schen Gemälde an, nie ohne den ideellen Standpunkt zu behaupten.



Anton Burger.

Ein so gleichmässiges, thatkräftiges Eintreten für das Interesse eines Künstlers, wie es Kohlbacher zeitlebens bethätigte, ein solches Einspringen auf dem praktischen Gebiete, das dem Künstler oft fremd bleibt, weist dem so bewährten Freunde einen nicht zu unterschätzenden Antheil an der Entwicklung eines bedeutenden Menschen zu. Seine praktische Handlungsweise gab eine Sicherheit, ohne die wohl manches gefährliche Mal die Stimmung gescheitert wäre, aus der die besten Werke entstanden sind. Zu diesen Helfershelfern, die sich durch den Muth ihres Geschmacks und die Unermüdlichkeit ihrer Werbungen auszeichneten, zählte auch ein angesehener praktischer Arzt in Frankfurt, Dr. Roberth. Er schrieb nicht nur gute Recepte, sondern auch gute Besprechungen der Burger'schen Bilder, hielt einen echten Kunstgenuss auch für eine rechte Sommerfrische und wusste gute Käufer und gute Preise zu gewinnen.

Und jedes Bild, das in die Welt geschickt wurde, setzte diese Mission für Burger fort. Das bestätigte

sich wiederum in diesem Frühjahr durch die Kollektiv-Ausstellung Burger'scher Gemälde in dem Münchener Kunstverein. Es sagt viel, dass er die Künstler wie die Kunstfreunde dort entzückte und trotz aller neuen und neuesten Malerei zu unbedingter Wirkung und Anerkennung kam. Alle hier reproduzirten Bilder waren damals mit ausgestellt.



Anton Burger.

Wenn es einigermassen gelingen könnte, Burger's Leben und seine Persönlichkeit zu schildern, der Reiz seiner Bilder entzieht sich der Darstellung durch Worte. Sie sind so schönheitsreich, wie die Natur, das ist das Beste und vielleicht das Deutlichste, was sich über sie sagen lässt. Nicht umsonst lief Burger, als ein immer Verliebter, der Natur auf Weg und Steg nach. Er hat sie in allen Lichtern unendlich oft gesehen und gemalt und war längst ein Pleinairist, ehe das Wort noch an der Tagesordnung war. Es existiren Landschaften und Jagdbilder von ihm, die das klarste Sonnenlicht ausstrahlen und in denen das Wehen der warmen Luft fühlbar scheint. Die Pleinairbilder, welche dieses Heft schmücken und denen der Reiz ihrer Farbe abgeht, offenbaren doch noch in der Reproduktion die ganze Leichtigkeit ihrer feinen Art. Von goldenem Sonnenschein sind sie übergossen und müssen Sommerfriede und Sommersonne heissen. Welche Pleinairherrlichkeit liegt auf dem Kirchweihbilde! Wie wirkt die Scenerie als malerisches Ganzes und wie viel Genrebilder steigen bei näherer Betrachtung aus ihr heraus. Alle gehören sie aber zusammen, wie sie unter der grünen Baumkrone tanzen, scherzen, zechen und spielen, und an dieser Gemeinschaft muss Jeder seine Freude haben, wie Burger selbst, der mit seiner Familie auf dem Bilde steht. So sah er die Kirchweih, so sah er die Kegelbahn. Er war immer mit dabei! Das sind Erscheinungen aus der wirklichen Welt in ihrer ganzen Eigenart dargestellt; wie sie sich bewegen, wie sie reden, wie sie zuschauen, wie der Herr Lehrer notirt, das sind keine gestellten Modelle, das sind gesehene, vom Künstler gut gekannte, immer wieder beobachtete Menschen.

Da steht auch der bekannte Adlerwirth Renfer in seiner Wirthsstube.

Die Wirthshausscene, in der die energische Gattin ihren Bummler nach Hause holt, muss Burger oft miterlebt haben, um sie in so köstlicher Naturwahrheit im Bilde festzuhalten. Wie der Ertappte schläft, wie sein Kollege spöttelt, wie das Kind zuschaut, so und nur so ist es.

Der Barbier in der Schmiede, der Doktorbesuch bei der kranken Ziege, die Kartenspieler, das sind humoristische Lebensbilder erster Ordnung, Dorfgeschichten, die wir glauben.

Neben diesen derberen Vorwürfen berühren die beiden Blätter, « das Pfarrhöfchen » und die « alte Frau » wie lyrische Gedichte von Storm'scher Feinheit. Er, der alte Herr, geht friedlich nach dem Gottesdienst, ein genügsamer Glaubensheld, in seine Zelle. Die Tauben weichen seinem leisen Schritte nicht aus, die Katze erwartet ihn. Er liebt die Natur. Um das Bild des Gekreuzigten an seinem Hause zog er Blumen, Tod und Leben verbindend. Die alte Frau sitzt an ihrem Tische. Kaffeemühle und Kaffeetasse hat sie zur Seite geschoben, jetzt kommt ihre stille Stunde, in der sie in dem heiligen Buche Trost und Erholung sucht. Das mag die Alte gewesen sein, die immer auf die Burger'sche Frage, wie's geht, dieselbe Antwort hatte: « An Kreuzercher fehlt's Herr Burger, an Kreuzercher, » und der er eines Tages einige Guldenstücke in lauter Kupfer wechselte, um ihren Wunsch zu stillen. Mit einem Aufschrei nahm sie den so lang gewünschten Kleinod-Reichthum in ihre Schürze. Wie das Licht in ihre arme Stube dringt, auf dem Deckel der Truhe, an der Wand, auf ihrer welken Hand



Glücklich allein
ist die Seele die liebt.
Anton Burger.

und ihren weissen Haaren spielt, das ist meisterhaft gegeben und steht neben der de Hooch'schen Kunst an Einfachheit und Grösse!

Ebenso wahr malt Burger die Lichtwirkung im tiefen Walde, wie auf dem Blatt «die Jäger», ebenso wahr stellt er die Jagdgesellschaft im Winterlicht und in der Winterluft dar und die Abfahrt zur Jagd!» Der eingemummte, für die Kalte gerüstete Mann, die Frau, welche den Kopf zum Fenster hinausstreckt, das Kind an der Thür, die bellenden Hunde, brr, wie kalt!

Wie Burger das Charakteristische des Frankfurter Strassenlebens erfasst und malerisch wiedergibt, zeigen die zwei Bilder der Juddegass und des Römerbergs. Lebendiger sind sie nicht darzustellen. Bei ihrem hohen unvergänglichen künstlerischen Werth bleiben sie auch kulturhistorische Dokumente. Die Volkstypen, die sich auf ihnen bewegen, sind zum Theil schon verschwunden, die aus dem Ghetto gewiss. Diese Grenze ist längst gefallen und die Typen, welche einst die Ghettomauern vom übrigen Frankfurt abschlossen und welche in der Juddegass lange eingeengt blieben, haben sich in Erscheinung und Wesen verändert. Die einstige Juddegass ist vor dem Baugesetz, das Licht und Luft schafft, gefallen, auf der nun umgetauften, nach dem grossen Borne benannten Strasse hat die Familie Rothschild kraft ihrer Macht und ihrer Pietät ihre Geburtsstätte als einzigen alten Rest erhalten. Ein schmales, bescheidenes Häuschen zeugt von verschwundener Nacht. —

Die hier vorhandene Anzahl von Reproduktionen nach Burger'schen Gemälden gibt aus der überreichen, mannigfaltigen Schaffenswelt des Künstlers charakteristische Proben: Dorfscenen, Landschaften, Architekturbilder, Portraite, besser gesagt, lauter Lebensbilder.

Das Lebendige, das Lebenswahre geht als unbestrittener Vorzug durch die ausserordentlich grosse Anzahl seiner Werke. Die Grazie seiner Technik, die Poesie von Ton und Farbe, der ästhetische Feinsinn, der mit der Psyche arbeitet und das Kolorit zur Stimmung erhebt, die harmonische Vereinigung seiner künstlerischen Kräfte, aus ihr geht dieser gepriesene Lebenseindruck hervor. Und er ist es, der auf alle Hülfsmittel des Fachverständnisses verzichten kann, weil er nicht auf die Müh und Noth der Reflexion von Seiten des Beschauers angewiesen ist, sondern wie das Leben in's Auge fällt, mit dem selbstgerechten «Hier stehe ich, ich bin nicht anders;» selbstgerecht, weil das wahre Kunstwerk, wie die Natur, keine Effekte sucht, um die Aufmerksamkeit und das Verständniss an sich zu reissen, sondern nur ebenso viel Wirkung ausgeben will, als es Kraft in sich schliesst. Dieses Gleichgewicht, das Burger in der Erscheinung sah, trug er in seine Bilder über. So verschiedenwerthig sie alle, auf einen Punkt versammelt, auch sein würden, gekünstelt oder theatralisch ist keines. Im Punkte der Naturanschauung bilden sie eine geschlossene Einheit.

Das Gemälde des Wirths Renfer, das im Jahre 1869 die goldene Medaille in München bekam, wurde im Jahre 1861 gemalt und im Jahre 1894 wieder in München für die neue Pinakothek erworben. Damals, 1869, war Burger's Name in der Malerwelt so spärlich bekannt, dass die Medaille an einen Berliner Maler, Namens A. Burger abgesandt wurde. Der Berliner Namensvetter begriff in mangelnder Selbsterkenntniss die Verwechslung sehr langsam. Burger's Freunde kamen ihr auf die Spur, und als sie dem Künstler die Auszeichnung und ihre Verspätung mittheilten, meinte er: «'s ist noch früh genug!»

Dass die gegenwärtige richterliche Wahl für einen Gallerie-Ankauf gerade auf dieses Werk fällt, das Burger vor dreiunddreissig Jahren malte, illustrirt den Satz von der rhythmischen Entwicklung Burger's, die auf einem schnell erreichten Höhepunkt geringem Schwanken und bis zur Gegenwart keinen Rückfällen unterworfen war. Er zählt nicht zu der grossen Zahl jener Künstler, die den verschiedensten Einflüssen anheimfallen, Jahre lang Probirbilder malen und sich zeitweise ganz verlieren. Burger blieb nur bei der Natur, und ihrem Vorbild gegenüber that er fromm und ehrlich sein Mögliches. Er raufte auch zeitweise mit ihr, wenn er in aufblitzender Heftigkeit Gemaltes abkratzte oder zerschnitt, — aber er ward alsbald wieder demüthig und betete zu ihr, indem er sich ganz in sie versenkte. Der Fortschritt, den sonst Uebungsjahre erobern, ergab sich bei Burger zu allen Zeiten aus der impulsiven Naturanschauung, die er auf die Leinwand haben wollte, wie er sie im Auge hatte.

Und das ist es, was ihm bei jedem Entwurf zu Gute kam, jeder Blick aus dem Fenster, jeder Weg über die Strasse, Alles wirkte als Bild auf ihn. In seiner Anschauung da lag der Komponirapparat. In Düsseldorf jammerten seine Kollegen über den öden Weg von der Wohnung in's Atelier, ihn aber reizte eine Strassenecke, ein Giebel, und als sie später diese malerischen Motive in seinem Skizzenbuch fanden, wollten sie deren nahe Herkunft, deren von ihnen ganz über-



Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Sommerfriede.

Im Besitze von Ferd. Hirsch, Frankfurt a. M.



sehene Existenz nicht glauben. Burger hat nie ein Bild ergrübelt, er musste es als Natureindruck aufgenommen haben und alle seine Schöpfungen predigen: «Kehrt zurück zur Natur! Seht ein, was sie, nur sie allein, Euch gibt, liebt sie! vergewaltigt sie nicht durch Methoden oder Prinzipien. Ihr müsst ihr das Herz geben, dann gibt sie Euch ihre Reize. Nur der sieht sie, der sie liebt — und wer sie liebt, trennt sich nie mehr von ihr».

Und weil er die ganze Natur liebte, warmherzig, hingebend und augenkundig liebte, darum ist er so überreich, darum stöhnt er heute, fast ein Siebziger, um noch dreimal siebzig Jahre, um alle seine malerischen Pläne auszuführen. Darum sind an ihm, der in der Kartonzeit gross wurde, alle damaligen Professorenlehren spurlos vorübergegangen. Professor der Malkunst ist er im deutschen Vaterlande nicht geworden, aber ein Meister ist er längst, einer von Denen, welche die unsterblichen Bürgschaften nicht in Titeln, aber in ihren Werken zurücklassen, deren Meisterbrief jedes Bild erneut.

Wer jetzt in sein Atelier kommt, findet zwischen kleinen Interieurs und Gassenbildern ein grösseres Gemälde, eine Bauernfamilie beim Mittagessen; es ist so licht- und luftreich, so wahr in der Scenerie, so künstlerisch in der Farbengebung, dass es zwischen einem Liebermann und einem Israels ähnlichen Vorwurfs einen salomonischen Urtheilsspruch über das wünschenswerthe Mass im Realismus und über die Lichtvertheilung im geschlossenen Raume zum Ausdruck bringen würde. Er malt den Beweis, dass er kein Neuester und kein Alter ist, sondern ein Einziger in seiner Art! Er bleibt auch mit siebzig Jahren nicht stehen, weil sein lebenslängliches Modell, die Natur, ewig jung ist und ihre ehrlichen Verehrer mitverjüngt. Er hat allen Akademieen und allen Prinzipienrichtungen desertiren müssen, weil der Weg ihn von seiner Göttin entfernt hätte, die er nicht entbehren kann. In ihrem Dienste musste Burger malen! malen! malen! Seine ganze Welt blühte, trug Früchte, er wusste oft kaum Herr des Reichthums zu werden und kämpfte, arm an Geduld, um das ruhige Tempo, sie zu pflücken. Seine Kunst schien ihm ein paradiesisch schöner, goldener Apfelbaum. Er schüttelte und erntete im Sonnenschein und freudigen Herzens. Die Stürme des Lebens und die melancholischen Niederschläge hatten nie lange Gewalt über ihn, die Lust am Dasein siegte. Sein gesunder Frohsinn hat die Stärke seiner Muskeln. Er kommt in seinem freundschaftlichen Verkehr zu herzgewinnender Geltung. Eine Unsumme sinnvoller Transparente, Festkarten, Festprogramme und Gelegenheitsblätter schildern den heiteren geistvollen Verkehr. Burger ist der echte Gelegenheitsdichter. Zu jedem besonderen Ereigniss regt sich sein dichterischer Sinn. Einige reizende Proben sind die hier wiedergegebenen Blätter, wie das Waldbild mit der Illustration des Verses:



Anton Burger.

« Was braucht denn der Jäger?
Der Jäger braucht nix,
Als e Dirndl zum Lieben und e
Hund und e Büchs».

wie das Geburtstagsblatt mit Blumen, Kuchen und Musik, wie die kleinen Zeichnungen mit Versen.

In allen diesen Blättern helfen Zeichner und Humorist, Dichter und Maler zusammen. Sie erinnern an Richter und an Schwind und haben doch ein Etwas, ein Mehr, was sie der Burger'schen Herkunft allein verdanken. Sie verrathen den liebenswürdigen Schalk, der aus Burger's Persönlichkeit herauslacht. Wer mit ihm umgeht, kennt ihre reizvolle, liebenswürdige Art und erfährt an ihm die volle Wahrheit des Göthe'schen Wortes:

Volk und Knecht und Ueberwinder,
Sie gesteh'n zu jeder Zeit:
Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit».

Burger erlebt täglich die Beweise, dass sein Lieblingsdichter Recht hat. Unter den vielen Schriftstücken, die er mir zur Einsicht überliess und die von den meisten Beziehungen seines Lebens Nachricht geben, ist thatsächlich nicht eines, das eine tiefergehende Dissonanz berichtet. Sie erzählen von Anerkennung und Mitgefühl, von begeisterten Gefühlsverbindungen und von lustigen Jagden und Festen; sie erzählen auch von der Güte, mit welcher er Rathschläge gab und Studien auslieh, und von der oft mühsamen Einhaltung seiner Lieferungstermine. Sie erzählen auch von den materiellen Sorgen, die schnell vorübergingen und seine Hoffnungsseligkeit nicht schädigten. Er donnerwetterte das Unbequeme bald in's Weite und stimmte lachend meinem Burgerspruche zu:

«Heute Noth, morgen Brod,
Wandern, nicht suchen,
Malen beim Fluchen,
'S wächst auch schon Kuchen,
Heisst mein Gebot!»

Wie reizend schildert er selbst sein Leben, wenn er sagt, er habe stets Alles gehabt, was die Millionäre freut, feine Jagden, gute Cigarren, erlesene Weine, Musik und Gesang, schöne Frauen in der Runde und — und noch mehr, ein Herz zu eigen, — nur kein Geld.

Ja, die Frauen! Es existirt im Privatbesitz ein anmuthiges Blatt von Burger, das eine Rose, eine Venusrose darstellt, aus deren Kelch schöne Frauen steigen, und darunter steht:

«Um Herz und Sinn uns zu erfreuen,
Thu viel von diesem Samen streuen!»

Er liebt das schönere Geschlecht und stand im Segen der Gegenliebe von kindauf. Als Knabe fand er die Liebe eines sanften Kindes, als Mann fand er nach jedem Verlust einen Trost in einer neuen Neigung.

Mozart'sche Musik gehört zu seinen höchsten Genüssen. Er kann ohne Melodien nicht arbeiten und singt sich manchmal vor der Staffelei selber vor. Seinen Göthe kennt er gründlich und setzt den Geistesverkehr mit ihm nicht aus. Man könnte also nicht behaupten, dass er, trotz aller Interieursgelage, nicht wählerisch im Umgang wäre. Für die Göthe'sche Art zu leben und zu lieben hat er die volle Empfindung und nur sie gibt das Verständniss. Die modernste Literatur, die sich an krankhaften Konflikten überreizt und in dem Krieg um das Mein und Dein der Leidenschaft ihre Freudenfeuer entzündet, liegt ihm fern. Heiterer Harmonien bedarf er als Bedingung zu frohem Geniessen und er behauptet,



Anton Burger.

die Abneigung vor dem Unschönen und Ignoblen habe ihn vor dem Unrecht beschützt. Er ist zu gutmüthig, um das Recht Anderer zu zertreten, also kein Uebermensch, sondern ein Nebenmensch, der die Anderen schont und nur auf eigenem Grund und Boden kämpft. Er ist auch ein lustiger Nebenmensch, was viel zu der Bravheit beiträgt; denn der Humor ist ein versöhnender Freund, der oft die Steigerung eines Schmerzes oder eines Lebensanspruchs unter Scherz und Lachen hemmt. Das Gemisch von Humor und Gemüthlichkeit fesselte wohl auch Wilhelm Busch an das Burger'sche Haus, in welchem das Manuskript des hl. Antonius, ein Geschenk des Autors, hoch geschätzt wird.

Der Versuch, Burger's künstlerische Entwicklung chronologisch in das Schema: seine Zeit, seine Lehrer, seine Studienjahre, seine Meisterjahre, einzuspannen, gelingt nicht. Die äusserlichen Stationen sind nicht bedeutend, nicht eingreifend genug und sein inneres Leben ist zu organisch, zu einheitlich.

Frägt man ihn z. B. nach dem Eindruck des Jahres 1848, so weiss er nur von der subjektiven Stimmung, die ihn trug; der Barrikadenkampf ist ihm ein anregendes Erinnerungs-Bild, nicht mehr, — er liebte damals und malte.

Frägt man ihn nach seinen Lehrern, so weiss er von Allen Charakteristisches und Gutes, aber er desertirte ihnen im Geist und in der Wahrheit.

Wenn ein kühner, klarer Kopf den Muth hätte, einen Führer für werdende Maler zu schreiben, so würde die Entwicklung Anton Burger's manchen weisen Fingerzeig abgeben. Aus seinem Lebenslauf geht wieder eine Bestätigung des Gesetzes hervor, dass Jeder nur die Kräfte gesund entwickeln kann, die in seiner Natur keimfähig liegen, dass auf dem künstlerischen Berufsgebiet jeder Zwang von Uebel ist, dass durch einseitiges Lernen, Analysiren und Grübeln kein Kunstwerk zu Stande kommt. Zum wahren Kunstwerk gehört die Voraussetzung einer wahrhaftigen Entwicklung und eine solche vollzieht sich nie nach einer äusseren Regel, sondern nach einem inneren Drange.

Dieser innere Drang, das Feuerzeichen, wird heute ebenso oft von der Schule wie von der Zweckdienerei unterbunden. Die vorzeitige Verstandeskritik lähmt die kaum erwachte Schwungkraft, die ursprünglichen Triebe verkümmern frühzeitig aus Ermanglung einer freien, gedeihenbringenden Sphäre, und aus inneren Nothgründen wie aus äusserlichen Nützlichkeitsgründen werden die Künstler in falsche Richtungen nach falschen Zielen gedrängt. Sie sitzen meist zu früh am Industriemarkt der Kunstwaare, sehen Fabrikarbeit und denken an Fabrikarbeit. Die Jahre aber, in welchen ein junger Künstler nur auf sich und die Natur horcht, sie sind künstlerisch oft die fruchtbarsten. Sie streuen die Eindrücke aus und lassen sie Wurzel fassen. Wenn Burger halbe Nächte bei seinen Kneipbrüdern aus dem vierten Stand sass, da sah er seine Lokaltöne, da prägten sich ihm die Bewegungen dieser Menschen ein. Wenn er jagend, kegelnd, fischend Monate verbrachte, da sah er seine Welt bei Wind und Wetter, Sonnen- und Mondenschein.

Die zeitweisen Vortheile des sorglosen Müssiggangs für den Künstler, welcher Psycholog ist so reich an Einsicht, dass er dieselben beweisen wollte? und welcher Mäcen ist herzlich, philosophisch und reich genug, um diese in der Praxis zu gewähren? Sein Lohn bliebe nicht aus. Der Raub, den der befohlene, dem Widerwillen, der Stimmungslosigkeit abgezwungene Fleiss am Geiste begeht, bedarf einer Opposition. Anton Burger, der Fleissige, er würde das Protektorat über ein Stipendium für das «Nichtsthun» übernehmen. Denn er, der ehrlich und freudig, aber nur selten im Schweisse seines Angesichts gearbeitet hat, er weiss es, dass ein zeitweiser Müssiggang mit offenem Auge und offenem Herzen oft die zuverlässigste Basis jenes Fleisses wird, den der erstarkte Schöpferdrang hervorbringt, unter dessen Machtwort: Es werde! das Kunstwerk geboren, nicht fabrizirt wird. —

Gerade dieses natürliche Gewordensein aus der Fülle der Anschauungen ist das Bezeichnende für die Burger'schen Werke. So ganz, rund, zusammengehörig haften aber nur die Anschauungen, welche durch ruhiges, immer wiederholtes Aufnehmen in's eigene Leben wachsen.

In einer Zeit, in welcher die optischen Täuschungen über Kunstgrössen so verbreitet sind, dass der Schein auch in der Kunst zu Ehren und Namen kommt, thut es wohl, einen Mann wie Burger zu betrachten. Da ist Eigenart und Selbskritik, die Quellen der Wahrhaftigkeit. Das ist kein Streber, aber ein Geber. Die Staatsnote I in der Form einer goldenen Medaille, wie die Staatsnoten, welche man beim Bankier wechseln kann, sie nahmen keinen Platz in seinem Kopfe ein, sie hatten und haben keine Stimme vor seiner Staffelei. Er darf von sich sagen, er habe nie etwas gemalt, dass nicht ihn gefreut habe.



Anton Burger.

Geschmackvoller Weise erlaubte ihm das Schicksal in den meisten Fällen, was ihm gefiel. Die Herrlichkeiten des Lebens, Liebe, Freundschaft und Kunst werden ihm im Uebermass zu Theil. Sein Leben widerlegt sogar das Wort, der Prophet gälte Nichts in seinem Lande, und bei allen Vorrechten, die ihm das Glück gewährte, haben sein Herz, sein Charakter und seine Malerei keinen Schaden genommen. Er bewahrte sich die sichere Bescheidenheit des Unabhängigen und die Genussfähigkeit eines glücklichen Kindes. Alles Officielle ist ihm unsympathisch; die Zeit seiner zwei Ausstellungen in Frankfurt a/Main und in München bedrückten ihn und trotz aller wiederholten, ruhmvollen Besprechungen und Zuschriften, war er so froh, als sie vorbei waren.

Wenn man ihn anflehen würde, seine Autobiographie zu schreiben, er würde sie in den Satz zusammenfassen:



Anton Burger.

«Ach, Kinder, es ist doch wunderschön, das Leben!» und wenn man weiter in ihn dränge und zu fragen begänne, wie denn sein vergangenes Leben war, so würde er mit glückseligem Lachen sagen:

«Meines war Sang und Klang
Mein ganzes Leben lang!»

und wenn man dann Gewalt brauchte, und das Interview-Attentat so weit triebe, dass man ihm die unentbehrliche Cigarre entzöge, den äussersten Hebel ansetzte und gar drohte, er müsse sein Cronberger Haus verlassen und einen Palazzo in Rom beziehen, bei diesem Straf-Antrag würde er vielleicht nachgeben und beichten.

In solchen Momenten glänzt es in seinen jungen Augen und die Gefahr des Donnerwetters ist nah. Aber es blitzt auch, nach dem Burger'schen Naturgesetz, und in solchen Stunden erzählte er, was die Welt hier von ihm erfahrt

Mit rührender, feierlicher Freudigkeit spricht er von den Reizen seines Daseins, auch überzeugt, dass es keine Gerechtigkeit und keine Wirthschaftlichkeit von der Natur ist, Einem, der noch so viel zu malen hat und an jedem neuen Tag meint, jetzt erst wüsste er, wie er es eigentlich machen möchte, nicht noch weitere siebzig Jahre zuzugeben. Aber die Natur zählt die Jahre, über ihr höchstes Gesetzmass geht sie nicht hinaus. Freilich, Burger zählt nicht. Beim Bezeichnen eines Bildes ruft er in's Nebenzimmer: «Ist heute der 31. oder 32. Februar?» Wenn ein geduldiger Biograph eines Tages die Zahl der in der Welt zerstreuten Werke Burger's angeben könnte, so würde er durch das Ergebniss das Publikum und noch mehr alle Maler in Erstaunen setzen. Wenn aber Burger die Gesammtsumme seiner Leistungen erführe, so würde er der Erste sein, der an ihrer Richtigkeit zweifelt und sie bestreitet.

Wenn Burger diese Seiten liest, mag ihn wieder das Gefühl einer Ausstellungsgefahr überkommen. Er wird sich schleunig zu seinem werdenden Bilde an die Staffelei flüchten und in der Stille seines tannenbeschützten Ateliers das Unbehagen des Ausgestelltseins zu verlieren suchen. Vielleicht zieht doch ein freudiges Empfinden durch sein Herz, wenn er merkt, wie viel unvergängliche Freuden aus seiner Stille in die Welt gegangen sind!

Unter seinen Papieren fand ich ein ganz vergilbtes Blatt. Es enthält ein von Burger's Hand mit Bleistift notirtes Gedicht von Klaus Groth. Burger schreibt nicht gern ab, das kleine Lied muss ihm zu Herzen gegangen sein, er wollte es gewiss nicht wieder vergessen. Es ist auch so, als hätte er es selbst gedichtet; vorgefühlt und erfahren hat er es gewiss.

Durch seine weichen, warmen Töne soll sein Ausstellungsgruseln verschwinden und das Gefühl des Verstandenseins zu ihm dringen:

«Wie traulich war das Fleckchen,
Wo meine Wiege ging,
Kein Bäumchen war, kein Heckchen,
Das nicht voll Träumen hing.

Wo nur ein Blümchen blühte,
Da blühte Alles mit,
Und Alles sang und glühte
Mir zu bei jedem Schritt.

Ich wäre nicht gegangen,
Nicht für die ganze Welt!
Mein Sehnen und Verlangen,
Hier ruht's, in Wald und Feld».





Anton Burger pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Im Atelier Anton Burger's.



Bruno Piglhein.

Von

GOTTFRIED BÖHM.



Bruno Piglhein.

Wir haben immer Kränze für offene Gräber und Worte der Anerkennung und Versöhnung für Heimgegangene. Aber es ist, als ob diese Kränze weniger schnell welkten und als ob diese Worte den Ton des Herkömmlichen abstreiften, wenn sie einem von Denen nachgerufen werden, deren Ausscheiden eine wahre Lücke in das allgemeine Gefühlsleben reisst. —

Eine solche tiefere Bewegung klang aus den einfachen, schönen Abschiedsworten, welche Dill am Grabe Piglhein's sprach, aus der Trauerrede des Dekan Kelber, aus den Berichten der Presse über die so ergreifende Todtenfeier. — Es ist Zeit seines nur so kurzen Lebens oft und viel über Piglhein geschrieben worden. Er gehörte nicht zu Denen, die ungekannt von der Mehrzahl und nur von Wenigen verstanden, auf kalter Höhe einem immer unerreichten Ideal nachstreben. Tausende und aber Tausende haben sich an seinem Panorama der Kreuzigung erbaut, seine liebenswürdigen Pastelle sind in billigen Reproduktionen in die deutsche Familie gedrungen und grosse Ausstellungen haben weithin seinen Ruhm verkündet. Die Kunstgeschichten von Pecht und Muther haben ihn eingehender behandelt und Keiner wird in Zukunft die deutsche Kunstgeschichte der so bedeutungsvollen letztvergangenen zwanzig Jahre schreiben können, ohne ihm einen Platz einzuräumen.

Noch ist der Zeitpunkt nicht gekommen, Alles zu übersehen und vollständig zu sein. Für uns kann es sich nur darum handeln, Nachlese zu halten in eigenen Erinnerungen und in denen seiner Freunde und auch in diesen Blättern sein Andenken zu ehren, indem wir uns die Grundzüge seines Wesens und Schaffens vergegenwärtigen.

Elimar Ulrich Bruno Piglhein wurde am 19. Februar 1848 zu Hamburg geboren, einer Stadt, welche in der Kunstgeschichte einen bescheideneren Platz einnimmt, als viele kleinere Schwesterstädte im alten und im neuen Deutschen Reich. Sein Vater war «Dekorateur» gewesen, d. h. er hatte sich berufsmässig mit dem Einrichten und Ausschmücken von Wohnräumen im grösseren Massstabe beschäftigt. Das Dekoriren lag unserem Bruno also gleichsam im Blute und in seinen Familientraditionen, und es ist offenbar nicht zufällig, dass das Dekorative der charakteristische Grundzug seines künstlerischen Schaffens geworden und geblieben ist. Damit soll keines-

wegs ein Tadel ausgesprochen sein. Das Dekorative sucht zwar im Gegensatz zum Intimen die äussere Wirkung, es ist sich weniger Selbstzweck, als es dazu dient, ein Drittes zu schmücken und in's rechte Licht und in die rechte Stimmung zu versetzen, allein jede Kunstgattung kann durch eine sie beherrschende Genialität den höchsten Zielen der Kunst entgegengeführt werden, welche doch immer nur die sind, erhebend und erfreuend zu wirken.

Nicht sogleich erkannten Piglhein und Andere richtig die eigentliche Natur seiner Beanlagung. Er trat zuerst in seiner Vaterstadt in das Atelier des Bildhauers Lippelt ein. Die so interessante historische Sammlung der Münchener Künstlergenossenschaft bewahrt eine Photographie des jungen Kunstbeflissenen in malerischer Gruppirung. Ein Jüngling, das Modellirholz in der Hand, lehnt in nachlässiger Haltung an einem Modellirstuhl, auf dem eine kleine Reproduktion des Discuswerfers in Gyps steht und in dessen Nähe man eine Gypsmaske und einen Schild mit allegorischen Darstellungen — vielleicht die ersten Versuche seiner Hand — gewahrt. Zu seinen Füssen liegt ein Neufundländer ausgestreckt. In den noch jugendlich unreifen Zügen erkennt man schwer den späteren jungen Mann wieder, der auf Künstlerfesten im Kostüm des cinque cento und in anderen durch seine Schönheit auffiel, die später die zunehmende Leibesfülle etwas beeinträchtigte.

Im Jahre 1864 starb sein erster Lehrer; Piglhein siedelte an die Dresdener Akademie über, die er nach zwei Jahren wegen angeblichen Mangels an Talent wieder hätte verlassen müssen, wenn ihn nicht Schilling, der spätere Schöpfer des Nationaldenkmals auf dem Niederwald, besser erkannt und in sein Atelier aufgenommen hätte, wo er ausser verschiedenen plastischen Entwürfen eine Brunnenfigur ausführte. Wie damals noch so ziemlich alle jungen Künstler, zog er dann nach Italien und kehrte von dort — als Maler zurück. Der bekannte Historienmaler Pauwels in Weimar, der so viel treffliche Schüler heranbildete, leitete seine ersten Schritte auf dem Gebiete der Malerei, aber schon nach einem halben Jahre lockte es ihn nach München, wo Wilhelm Diez sein Meister wurde. (1870.)

Die Jahre, welche Piglhein auf die Bildhauerei verwandte, waren für seine künstlerische Entwicklung sicherlich keine verlorenen. Sie legten den Grund zu seinem virtuosen Können und ihnen verdankte er wohl mit seine von Allen bewunderte Fertigkeit, richtig zu zeichnen und plastisch zu modelliren.

«In München», erzählt Pecht (Geschichte der Münchener Kunst) ferner, «malte Piglhein ein Bild «Familienglück» und ein Plafondgemälde «Tag und Nacht», ohne durchzudringen. Er verliess nun die Schule und ging nach Paris, um dort bald seine ganze Anschauung umzuformen. Zurückgekehrt, gelang es ihm auch zum ersten Mal Beachtung auf der 1879er Ausstellung durch einen Christus am Kreuz zu finden, dem ein Engel die letzten Augenblicke erleichtert. Das war kühn und grossartig in der Erscheinung gedacht und wenn auch ohne eigentliche Tiefe in den Charakteren, doch mit viel an Tintoretto erinnernder Energie gemalt». —

Der Künstler hatte an dieses Werk, dem er den Titel: «Moritur in Deo» gab und das den Heiland in dem Augenblicke darstellt, in dem der Todesengel seine Stirne berührt, sein ganzes Können, seine ganze jugendliche Begeisterung gesetzt. Das Antlitz des Erlösers war ihm in einer weihevollen Stunde einst unter Orgelspiel aufgegangen, er glaubte etwas nicht Gewöhnliches hervorgebracht zu haben. Aber das Werk schlug nicht eigentlich ein. Wenn auch die Freunde es anerkannten, die Kritik nörgelte, das Publikum begriff nicht und auch die kleinste Dorfkirche wollte es nicht um den billigsten Preis erwerben. Dieser Misserfolg verstimmte Piglhein tief; er «warf ihn», wie er mir einst sagte, «zurück». — Ein Stadium der Depression, wie sie nicht selten sind in seinem Leben, trat ein; seine Schaffensfreude, wenn auch nicht seine Schaffenskraft, blieb lange gemindert. Er hing phantastischen Entwürfen nach, von denen manche nie das Stadium der Vollendung und das Licht der Oeffentlichkeit sahen. Zunächst malte er ein grosses Liebespaar an einer Quelle, auf das er sehr viel hielt und an welches auch noch die viel spätere (1891) Frühlingsidylle, eine Schöpfung voll der zartesten Sinnlichkeit, erinnert. Dies scheint der Zeitpunkt gewesen zu sein, wo ausser Makart, der ihn begeisterte, auch Boecklin auf ihn wirkte. Es entstand ein Centauernpaar, das sich bei untergehender Sonne selig umschlingt und der hereinbrechenden Meeresfluth entgegenstürzt. Dieses Bild von grossartigem Wurf und eigenthümlich unheimlicher Stimmung ist zur Zeit in der Secession ausgestellt. Anderes liess er unvollendet stehen, denn so leicht er arbeitete, so streng war der Massstab, den er an Alles legte, was er schuf.

Auf anderen Gebieten, als auf den bisher betretenen, sollte der junge Künstler endlich seine ersten unbestrittenen und auch materiellen Erfolge erringen; — mit seinen Pastellen. Es waren meist geistreiche Künstlergedanken, oft in unglaublich kurzer Zeit hingeworfen, sogar bei Licht und ohne Modell gemalt; Scherze, Idyllen, Amouretten, Pieretten, Kinderscenen, Frauengestalten – «höchst manierirt gemalte Hetärenköpfe» nennt sie der zuweilen griesgrämige Pecht, — deren starker haut-goût das grosse Publikum anzog, den reineren Kunstgenuss aber etwas störte. Piglhein hatte den feinsten Sinn nicht nur für die Schönheit des Weibes, sondern auch für die reinste Blüthe des Menschenthums — den Reiz und die Liebenswürdigkeit des Kindes. Er wusste ihm die feinsten characteristischen Züge abzulauschen und gesellte ihm gern seine possierlichen Freunde, die Hunde, bei, in deren getreuer Wiedergabe er sich auch als ein ganz bedeutender Thiermaler zeigte. Diese graziösen Schöpfungen wird man wahrlich nicht bloss dekorativ nennen können; sie sind voll des zartesten, intimsten Reizes. Wer könnte sich je satt sehen an der «Idylle», wo die beiden Freunde, eng aneinander geschmiegt, auf dem Steg sitzen, der in den See hinausreicht? Oder an dem unter Jagdhunden eingeschlafenen Kinde? —



Bruno Piglhein. Moritur in Deo.
Mit Genehmigung des Verlegers Jos. Aumüller, München.

F. A. Ackermann hat den glücklichen Gedanken gehabt, 20 dieser reizenden Schöpfungen zu einem kleinen Prachtwerk zu vereinigen, das in drei verschiedenen Formaten erschien und sehr viel Anklang und Absatz fand.

Auch von den Portraits, welche Piglhein um jene Zeit malte, verdienen wohl die von Kindern den Vorzug, und Jedem, der es gesehen hat, wird das Portrait des kleinen de la Motte, des Söhnchens des damaligen Sekretärs der französischen Gesandtschaft, unvergesslich bleiben. Bei der Wiedergabe eleganter Damen verrieth er nicht minder «chic», wie er denn wohl eine hohe Stufe in Repräsentationsportraits hätte erreichen können, wenn die Gelegenheit, solche zu malen, häufiger an ihn herangetreten wäre.

Sein Schmerzenskind: «Moritur in Deo» sollte ihm schliesslich auf indirektem Wege doch den grössten

Erfolg seines Lebens einbringen. Die stimmungsvolle Grossartigkeit dieses Gemäldes erweckte in dem damaligen Direktor des Münchener Panoramas, k. Hauptmann a. D. Joseph Halder, einem sehr intelligenten und energischen Manne, den glücklichen Gedanken, statt aktuellen, schnell veraltenden Vorgängen einen solchen von bleibender Geltung zum Gegenstande eines Panoramas zu machen, die Kreuzigung des Erlösers, und dasselbe Gemälde wies Halder zugleich auf den Meister hin, dem man bei einigem Vertrauen eine solche Aufgabe übertragen könne. Die Münchener Panoramagesellschaft wagte sich nicht an das Unternehmen, aber Halder fand in einem Herrn Hotop in Dresden einen Kapitalisten, welcher die erforderlichen Mittel bereit stellte. Am 1. Februar 1885 schloss Piglhein mit der neuen Firma Halder & Cie. einen Vertrag ab, durch den er sich verpflichtete, gegen ein Honorar von 145000 Mark ein Panorama: «Jerusalem und die Kreuzigung Christi» herzustellen, dessen ästhetischer Werth die Bezeichnung eines Kunstwerkes ersten Ranges rechtfertigen würde.

Pilghein blieb es anheimgestellt, selbst, wenn er es für nöthig erachte, für Gehilfen bei dem umfangreichen Werke zu sorgen. Seine Wahl fiel auf den Architekturmaler Karl Frosch und auf den Landschaftsmaler Joseph Krieger. Den Ersteren honorirte er mit 20000 Mark, den Letzteren mit 9500 Mark. Vor Allem musste zur Erzielung der landschaftlichen Wahrheit der Schauplatz des heiligen Dramas an Ort und Stelle studirt werden. Wir entnehmen der sehr anziehend und frisch geschriebenen Erläuterung des Panoramas von Dr. Ludwig Trost Folgendes über diese Reise: «Stürmisch war die Fahrt durch die Adria, beschwerlich die nach Alexandria, Kairo und Port Said und von dort durch das levantische Meer nach Jaffa; aber auch stürmisch schlug das Herz der Künstler, als die Zinnen Jerusalems nach einer holperigen Fahrt auf elender Landstrasse endlich im Abendsonnenstrahl vor ihren Blicken lagen. Ermüdet finden die Künstler mit der sie begleitenden Gattin Pilghein's im Johanniterhospiz ihr erstes Nachtquartier. An ein topographisches Studium der Gegend ist vorerst nicht zu denken. Jupiter Pluvius sendet unendlichen Regen herab, der drei Wochen anhält und Stadt und Land in einen grauen Schleier hüllt. Die Künstler mussten sich daher zunächst dem Studium der Leute zuwenden, wozu in den engen und winkeligen Strassen Jerusalems sich in Fülle Gelegenheit bot». «An Mannigfaltigkeit der Modelle fehlt es nicht, aber sie sind kostspielig; befinden sich doch Typen darunter, die für eine einzige Modellsitzung hundert Franken fordern. Das rührt zum Theil von einem frommen Vorurtheil her, mit welchem sich die Eingeborenen gegen bildliche Aufnahmen ihrer Personen abwehrend verhalten. Manche glauben sogar, dass sie bald sterben müssten, wenn sie photographirt oder abgemalt werden. Aber mit Hilfe von mitgebrachten Trockenplatten und Momentapparaten bemächtigen sich die Künstler mancher Gestalten frisch von der Strasse weg, ohne dass der also Aufgenommene den Angriff auf sein Exterieur merkt. — Endlich lichtet sich der Himmel, man besteigt die Pferde, die Umgegend Jerusalems wird zur Rekognoszirung abgeritten; dann folgt ein Ritt in die Wüste Juda, es wird einer frohen Jagdlust auf Mandelkrähen, Geier, Schakals und Gazellen gehuldigt, doch das jagdbare Wild merkt sehr bald, dass die Flinte in den Händen der Künstler weniger sicher trifft, als Pinsel und Palette».

«Die mitgebrachten Empfehlungen seitens des päpstlichen Nuntius und des Erzbischofs von München erleichtern die nun beginnende Arbeit der Vedutenmalerei. Pilghein dirigirt seine Truppe; wie die Spione sitzen sie da und machen Terrainaufnahmen mit einer Gewissenhaftigkeit, die der grossen Aufgabe würdig ist. Alles wird von dem Stift erfasst: Steingerölle und Höhlen, Baumschlag und Thalsenkung, und das wichtigste für die Umgebung des vielumfassenden Panoramas: die eigenartige bauliche Anlage der Dörfer und Weiler in der Nähe von Jerusalem. Aber um auch das Künstlerauge im Allgemeinen an die Charakteristik der palästinischen Landschaft zu gewöhnen, um es zu erfreuen an den verschiedenartigen Stimmungen von Berg, Felsen, Wald und Luft, wird ein weiter Ausflug an's todte Meer, in das geräumige Jordanthal und nach Damaskus unternommen in der schützenden Begleitung eines Dragomans und berittener Beduinen, welch' letztere für allerlei Kurzweil zu sorgen wissen».

«Reich mit des Orients Schätzen beladen» kehrt die Karawane nach dreimonatlicher Abwesenheit über Konstantinopel nach München zurück. Ein volles Jahr rastloser Arbeit war erforderlich, um die Ausbeute der Reise zu verwerthen und die Riesenleinwand von 15 Meter Höhe und 120 Meter in der Runde zu bewältigen. Tag für Tag, so lange es das von oben



Bruno Piglhein pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Grablegung Christi.



hereinfallende Licht gestattete, sassen Piglhein und seine Helfershelfer auf kolossalen, durch Schienen beweglichen Fahrstühlen. Nicht immer während dieses langen Jahres blieb die Freude an dem Werk die gleiche. Es gab, wie Ludwig Trost andeutet, Tage und Stunden, an welchen Piglhein, «das Künstlerhaupt auf die Brust gesenkt, von Lethargie befallen, die Augen sinnend über die ungeheure Leinwand schweifen liess und bange Zweifel in seiner Brust wühlten, ob der Erfolg den aufgewandten Mühen je entsprechen werde». —

Sonntag den 30. Mai 1886 wurde das Panorama vor einem Kreise geladener Festgäste feierlich eröffnet. Der Eindruck des Publikums war der allgemeiner und ungetheilter Bewunderung und auch die Kritik schloss sich ihm rückhaltslos an. Durchblättert man die zahllosen von Hauptmann Halder pietätvoll gesammelten Zeitungsartikel, die in den drei Städten München, Berlin und Wien, wo das Panorama zur Ausstellung gelangte, erschienen, so findet man darin nur eine Variation des Urtheils, das Trost seinen Erläuterungen vorangestellt hatte: »Das Piglhein'sche Panorama ist ein Werk aus einem Gusse und trägt in allen Beziehungen den Stempel künstlerischer Originalität und Meisterschaft an sich, man mag den landschaftlichen, oder den architektonischen oder den figuralen Theil in's Auge fassen. Dazu liegt über dem Bilde, Dank der ungemein zarten und feinsinnigen Lichtgebung, etwas Feierliches, Hoheitsvolles, wir möchten sagen, Ueberirdisches, was den Beschauer sofort in eine weihevoll ernste Stimmung versetzt. Durch diesen über das Ganze gegossenen Hauch der Idealität wird aber die Darstellung der Wirklichkeit nicht beeinträchtigt. Alles, was das Auge schaut, entstammt ja ihr: jeder Baum, jede Strasse, jede Terraingestaltung, jedes Haus und Mauerwerk». . . .

Leider sollten auch die von Piglhein bei Ausführung des Werkes gehegten Befürchtungen nicht ganz unerfüllt bleiben und manch' bitterer Wermuthstropfen in den Becher seines Erfolges fallen. Noch ehe das Panorama im April 1892 zu Wien ein Raub der Flammen wurde, musste Piglhein es erleben, dass sein ungetreuer Gehilfe, Karl Frosch, «the eminent painter of Munich», wie er in den Ankündigungen dieser Unternehmungen genannt ist, sein Panorama neun Mal, sage neun Mal! — reproduzirte und in mehreren amerikanischen Städten, in London und Amsterdam ausstellte. Gleichzeitig verbreitete sich die für den Meister so kränkende Meinung, an der noch heute Viele mit Zähigkeit festhalten, seine ganze Betheiligung an dem Hauptwerke seines Lebens habe nur darin bestanden, die zum Theil etwas zu gross wirkenden Figuren in die von Anderen gemalte Landschaft einzumalen. Zu dieser Meinung mochte nicht wenig eine Erklärung beigetragen haben, welche der immer wohlwollende Piglhein dem Führer durch das Panorama beidrucken liess, und welche folgende Fassung hat:

«Die gesammte Landschaft, sowie das Firmament und insbesondere dessen effektvolle Stimmung und Beleuchtung sind von Herrn Josef Krieger gemalt worden, welchen Herr Adalbert Heine hiebei unterstützte. Die Stadt Jerusalem und sonstige Architektur entstammt dem Pinsel des Herrn Karl Frosch, welcher auch als Perspektiviker fungirte. Die Gesammt-Komposition, sowie alle Figuren hat ausschliesslich und allein Professor Bruno Piglhein hergestellt und gemalt». —

Inzwischen ist durch den Ausspruch von fünf englischen Instanzen, durch die beschworenen Aussagen des Meisters und der Sachverständigen F. A. Kaulbach und Riegner festgestellt worden, was man unter der «Gesammt-Komposition» zu verstehen habe.



Bruno Piglhein. Idylle.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Der gerichtlichen Verfolgung Frosch's in den Vereinigten Staaten, welche der Berner Litterar-Konvention nicht beigetreten sind, standen Schwierigkeiten entgegen, hingegen stellte die Firma Halder & Cie. Klage gegen die Buffalo-Cyclorama Company in London, welche am 23. Dezember 1891 eine der Frosch'schen Reproduktionen von Piglhein's Panorama mit beispiellosem Erfolg eröffnet hatte. Das Urtheil lautete auf sofortige Schliessung der fraglichen Reproduktion. Hiebei war konstatirt worden, dass Piglhein auf acht Bildern eine Skizze des ganzen Panorama's in $^1/_{10}$ der natürlichen Grösse hergestellt hatte, und dass die Thätigkeit des Frosch insbesondere darin bestand, diese Skizzen schwarz abzubausen, zu photographiren und dann, mittelst der camera obscura zehnmal vergrössert auf die Leinwand zu übertragen. Eine der neun zum Theil eidlichen Erklärungen, die Piglhein in dieser Prozesssache abgab, besagt Folgendes:

Der Entwurf meines Panorama's der Kreuzigung Christi in seiner gesammten Komposition, als die Landschaft, der figürliche und der architektonische Theil, sind meine ureigenste Erfindung. Ist es schon bei den Figuren selbstverständlich, dass sie nur aus der künstlerischen Konzeption geschöpft werden können, so ist es bei dem landschaftlichen Theile ebenso der Fall, da der ganze das Gemälde beherrschende Theil, die nächste Umgebung von Golgatha, heute ein überbauter Stadttheil ist, und ferner, da die von mir angeordnete Lichtstimmung, die Sonnenfinsterniss darstellend, vollständig den ganzen Ton des Gemäldes beherrscht. Was den architektonischen Theil anlangt, so bediente ich mich der Beihilfe des Malers Frosch für die Durchbildung der Details der Stadt Jerusalem und der perspektivischen Konstruktion, wobei Frosch jedoch meinen künstlerischen Anordnungen unbedingt Folge zu leisten hatte. Auch der architektonische Theil ist m e i n e künstlerische Rekonstruktion auf Basis archäologischer Forschungen».

Wir glaubten es dem Andenken Piglhein's schuldig zu sein, bei diesen weniger allgemein bekannten Thatsachen des Längeren zu verweilen, indem wir behufs weiterer Information über diese cause célèbre des internationalen Rechts auf die aktenmässige Darstellung in der Zeitung «Le droit d'auteur» No. 3 und 5 vom 15. März und 15. Mai 1891 hinweisen.

Als das Original des Panorama's im Jahre 1892 verbrannt war, gestattete die Firma Halder & Cie. der Buffalo-Cyclorama Company gegen entsprechende Tantièmen, die Reproduktion dem Publikum wieder zugänglich zu machen. Obschon die Firma Halder von der Annahme ausging, dass auf die Frosch'sche Reproduktion die Vertragsbestimmung über Piglhein's Antheil an dem Vervielfältigungsrecht keine Anwendung finde, räumte sie ihm die Hälfte des Ertrags dieser Tantièmen nach Abzug der gehabten Prozesskosten im Betrage von 17000 Mark ein. Piglhein erachtete sich jedoch in seinen Ansprüchen verletzt und stellte nun seinerseits gegen die Firma Halder & Cie. Klage. Dieser zur Zeit noch schwebende Prozess, über dessen Umfang in Künstlerkreisen zum Theil irrige Meinungen verbreitet sind, ist der einzige, den Piglhein in dieser Angelegenheit geführt hat.

Wie anderen Künstlern zuweilen ein Aufenthalt in Italien und Paris die Richtung gab, so ist die Reise in das heilige Land lange für die Stimmung und das Gegenständliche in Piglhein's Schaffen bestimmend geblieben. Sichtlich im engen Anschluss an das Panorama brachte er auf die III. internationale Kunstausstellung zu München (1888) e i n e G r a b l e g u n g C h r i s t i, welche mit der II. Medaille ausgezeichnet wurde und welche der bayerische Staat für die neue Pinakothek erwarb. Gleich als wollte er sein oben angeführtes Urtheil über Piglhein etwas mildern, schrieb Pecht darüber in der «Kunst für Alle»: «Einen Eindruck von ebensoviel Eigenart als packender Kraft macht Piglhein's Grablegung, die durch einen Zug von Grossartigkeit überrascht, der für das echte Talent des Künstlers spricht. Es ist diese in wilder Felsschlucht vor sich gehende Handlung ein Stimmungsbild ersten Ranges und geht weit über seine Kreuzigung hinaus, wie sie beweist, dass der Künstler hohen Ernstes wohl fähig ist». — In der That wird man diesem Bilde, welches sich frei von akademischer und theatralischer Pose hält, die seltene Eigenschaft des hohen Styles nicht absprechen können.

Aus dem folgenden Jahre (1889), in welchem Piglhein als Vorsitzender der Gesammtjury der ersten Münchener Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen hier nicht ausstellte, datirt ein anderes religiöses Bild von ihm: «D e r S t e r n v o n B e t h l e h e m». Er hatte schon im Jahre 1884 eine Madonna geschaffen mit einem etwas grossen Kinde von edlem, schmerzlichen Ausdruck; wir stehen aber nicht an, den «Stern von Bethlehem» zu den reinsten Schöpfungen des heimgegangenen Meisters zu zählen. Besonders in den Engelsköpfen, die andachts-

voll, schauernd und doch kindlich mitleidig und neugierig auf den sternebeschienenen Heiland herabblicken, liegt eine Innigkeit und Zartheit, wie sie Gian Bellini und die besten Italiener der früheren Zeit zuweilen gefunden haben.

Auch auf die II. Münchener Jahresausstellung (1890) brachte Piglhein eine Reminiscenz aus Palästina: Das blinde Mädchen, welches bei Sonnenuntergang durch das rothblühende Mohnfeld hinschreitet und mit dem Stab den Weg zum Brunnen sucht. Die herrliche Schöpfung, die Viele nunmehr für Piglhein's bestes Staffeleibild erklären, ist seiner Zeit in diesen Blättern zur Reproduktion gelangt. In München war ihm damals die herrschende Richtung nicht ganz günstig; Hamburg wollte es kaufen und machte Aussetzungen, denen Piglhein durch eine spätere Umarbeitung der Luft entgegenkam. Den vollen äusseren Erfolg erzielte das Werk erst im folgenden Jahre (1891) auf der Berliner internationalen Ausstellung, wo es dem Künstler die erste Medaille einbrachte. Es hiess, dass der Kaiser sich besonders dafür interessirte und es kaufen wollte, doch eine Amerikanerin kam ihm zuvor.

Bruno Piglhein. Stern von Bethlehem.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

In Berlin war 1891 auch noch eine andere Tochter des Südens von Piglhein's Pinsel zu schauen, seine egyptische Schwerttänzerin, ein Bild von hohem koloristischem Reiz, das zugleich den Beweis liefert, wie fein Piglhein fremde Typen zu charakterisiren verstand. Es war dies eine Aufgabe, die für ihn etwas Reizendes hatte. Schon früher hatte er gerne Neger als Wärter weisser Kinder dargestellt, und noch bevor er in Jerusalem dieser Neigung in vollen Zügen nachgehen konnte, machte er an einer in München weilenden Nubiertruppe einschlägige Studien.

Ausser grösseren Werken gingen damals auch mehrere Pastellportraits aus seinem Atelier hervor. In der letzten Zeit seiner Laufbahn erstand seiner Kunst besonders in Geheimrath Krupp ein edler Mäcen. Der Maler begab sich nach Essen und malte dort die Dame des Hauses, alle Kinder und selbst den dicken Bulldog. Es war eine schöne That, dass Geheimrath Krupp dem Schwerkranken noch auf dem Sterbebette eine Freude bereiten wollte, indem er ihm die Nachricht brachte, er habe sein: «Moritur in Deo» gekauft, um es der Nationalgalerie zum Geschenke anzubieten. Jetzt hängt das Bild, mit einem schwarzbebänderten Lorbeerkranz geschmückt, in der Ausstellung der Secession, wie ein letzter ernster Gruss ihres heimgegangenen ersten Präsidenten an die junge Gesellschaft und ihre Freunde. Das Bild wirkt nach 16 Jahren eigenartig, aber nicht veraltet, es ist eine höchst bedeutende Leistung von nicht vergänglichem Werth, auf der die Weihe ächt künstlerischer Stimmung ruht.

In den letzten drei Jahren seines Lebens hat Piglhein fast nichts mehr geschaffen; er widmete die Kraft, die ein immer mehr um sich greifendes schweres Herzleiden ihm noch übrig liess, ganz den geschäftlichen Arbeiten für die Secession. Nachdem er zu Anfang des heurigen Jahres in Berlin unter Schweninger eine entsetzliche Entfettungskur durchgemacht hatte, sah er anlässlich der Hochzeit einer Nichte noch einmal seine Verwandten und seine Vaterstadt Hamburg wieder. Am

6. April kehrte er krank nach München zurück, um bis zu seinem am 15. Juli eingetretenen Tode chaise longue und Bett nicht mehr zu verlassen. Er litt unsäglich, mit bewunderungswürdiger Kraft und Selbstlosigkeit gepflegt von seiner Frau, mit der er seit neun Jahren in einer glücklichen harmonischen Ehe lebte. Mehrere operative Eingriffe wurden erforderlich, es floh ihn der Schlaf, er verlor das Bewusstsein und wollte in einer eigenthümlichen Zwangsvorstellung möglichst von weisser Farbe umgeben sein, so dass man zuletzt Wände und Thuren weiss behängen musste. In der tiefen Qual, von der keine menschliche Hilfe ihn befreien konnte, verlangte er, dass man mit ihm bete und in den kurzen Augenblicken vorübergehender Erleichterung brach immer wieder die alte Liebenswürdigkeit seines Wesens durch. Räuber und Buschbeck haben in den letzten Lebensmomenten die Gesichtszüge gezeichnet, in denen die kalten Schatten des nahenden Todes schon ein Strahl des erkämpften Friedens mildert.

Wir haben in dem Vorstehenden die Hauptstufen von Piglhein's Entwicklungsgang anzudeuten versucht; gehen wir nun zu seiner allgemeinen Charakterisirung über, so müssen wir in erster Linie die seltene Verbindung einer genialen und vielseitigen Begabung mit einem klaren, gebildeten Geist, einem wohlwollenden Herzen und einem reinen Charakter hervorheben.

Es gibt Manchen, den die Beschränkung seiner Begabung auf den flachen Realismus hinweist, weil er unfähig ist zu schaffen, sobald er kein Modell vor sich sieht und Das, was er malen will, nicht vorher photographiren kann, der daher genöthigt ist, die Natur pedantisch Zug für Zug abzuschreiben und ihr gleichsam nachzukriechen. Piglhein besass die Schwingen einer starken Phantasie und, wie Makart, ein sicheres Formgedächtniss, das ihn befähigte, auch ohne Modell realistisch zu bleiben und die Sphären der Traumwelt zu betreten, in welche die Photographie nicht dringt und welche keine Modelle zu uns sendet. Mochte er im persönlichen Verkehr zuweilen phlegmatisch erscheinen, so bald er den Pinsel zur Hand nahm, war er voll Temperament. Seine potente Gestaltungskraft machte ihm fast jedes Gebiet zugänglich; er konnte Alles malen, er hatte einen magistralen Anstrich — die Tatze («la patte»), wie die Künstler es nennen. Und mehr als alles dieses — in unseren Tagen, wo Parteisucht und Gehässigkeit, wo die schroffe oder gleichgiltige Ablehnung alles Dessen, was nicht die Sphäre des eigenen Ichs berührt, immer häufiger auch unter Denen werden, die die Pflege des Schönen und des Ideals auf ihre Fahne geschrieben haben, gab er das Beispiel einer vornehmen Gesinnung und einer höheren Lebensführung. Er war, um mit Ibsen zu reden — ein «Adelsmensch». — Wohlwollend gegen Jeden, zugänglich allen edlen Bestrebungen, neidlos, selbstlos, immer bereit zu helfen, ein trefflicher Lehrer, ein guter Kamerad! — Niemand konnte so liebevoll auf eine fremde Individualität eingehen, Niemand so gut Rath ertheilen und den entstehenden Ideen zum Durchbruch und Ausdruck verhelfen, Niemand sich so aufrichtig freuen über fremden Erfolg. Darum wird sein Ausscheiden so schmerzlich empfunden in der Künstlerschaft und darum wird er unersetzlich sein.

Oft hörte man fragen, was hat Piglhein bei der Secession zu suchen, da doch die neuen Richtungen der letzten Jahre auf seine Malweise fast keinen Einfluss übten. In der That war er kein Talent, das gern nachahmt und sich leicht jeder neuen Strömung adaptirt, sondern eine Individualität, die sich selbst aussprach und gleich blieb. Wenn er als einer der Ersten die Idee der Jahresausstellungen mit internationalem Charakter mit Wärme vertrat und sich später der Secession anschloss, so geschah diess darum, weil er in all' dem das Prinzip des künstlerischen Fortschritts, den Kampf gegen die Routine und eine geschäftsmässige Produktion erblickte und weil er allen von ihm als ideal und gut erkannten Bestrebungen sympathisch und verständnissvoll gegenüber stand. Aber er war dabei nie gehässig und ungerecht gegen anders Denkende und immer ging ihm die Sache vor der Person.

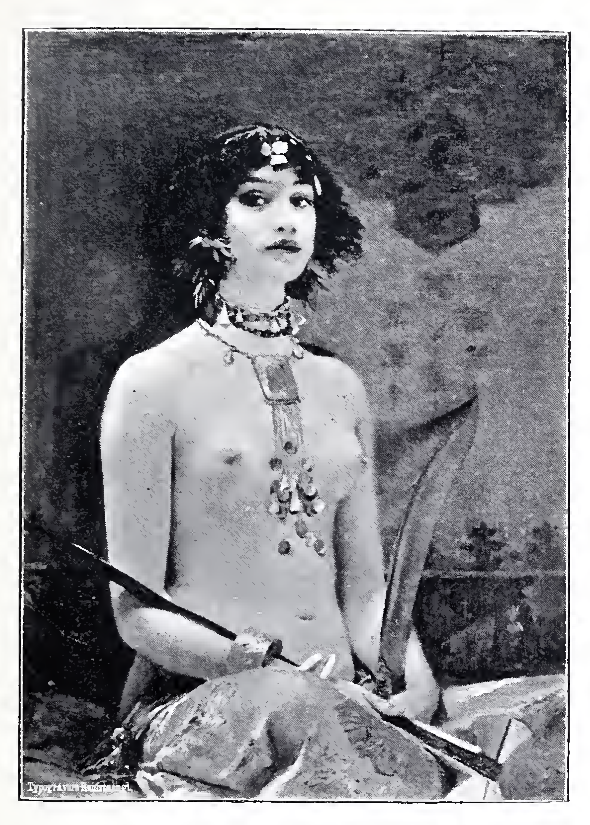
Durch das Leben dieses edlen Menschen und genialen Künstlers ging ein melancholischer Zug, welcher seine Stimmung nicht trübte, aber gleichsam dämpfte. Er fand mit Recht, dass sein äusserer Erfolg nicht im richtigen Verhältniss zu seinem Können stand, und dass er ein «Pechvogel» sei. In der That ist ihm Vieles, was Anderen leicht zufällt, gar nicht oder zu spät zu Theil geworden. Er besass nur wenige Auszeichnungen, in München ward ihm nie die erste Medaille verliehen, das Hauptwerk seines Lebens verbrannte und als endlich sein «Moritur in Deo» einen edelgesinnten Käufer fand, da quälte ihn der Gedanke, ob das Werk wohl jetzt noch würdig sein werde, in die Nationalgalerie einzugehen.



Albert Keller pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Mondschein.





Bruno Piglhein. Aegyptische Schwerttänzerin.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Am meisten aber ist es zu bedauern, dass nur einmal im Leben eine seiner würdige grosse Aufgabe an ihn herantrat. An das Panorama, an dem er doch sein Mass gegeben hatte, schloss sich kein Fürstenschloss, kein Reichstagsgebäude, kein Theatervorhang, kein Festsaal. Und wie herrlich er das ausgeführt hätte, mit wie viel Pracht, Glanz, Stimmung und Virtuosität, wie ihm die Ideen zugeströmt wären, wie er mit seinen Zwecken gewachsen wäre! — Wer weiss, wie Vieles sich anders gestaltet hätte, wenn der befruchtende Strom eines grossen und anhaltenden Erfolges durch seine oft müssigen Tage gerauscht wäre!

Zu seinen Lieblingsideen gehörte insbesondere die Umgestaltung der gesammten Theaterscenerie und des Theaterdekorationswesens und dessen Einleitung in künstlerische Bahnen, namentlich in Anwendung auf die von ihm leidenschaftlich geliebten Musikdramen Richard Wagner's. Bei seiner phantastischen Gestaltungskraft hätte man hievon gewiss Bahnbrechendes in dieser Richtung von ihm erwarten dürfen. Generaldirektor Possart ging verständnissvoll auf diese Pläne ein, aber leider war es auch hiezu zu spät, denn seine Krankheit war bereits zu weit vorgeschritten.

Zu den melancholischen Erwägungen über sein «Pech» gesellte sich in der späteren Zeit, insbesondere als der wohl schon seit zehn Jahren durch eine nicht rationelle Lebensweise erworbene Herzfehler sich fühlbar machte, die typische Vorstellung der klimakterischen Jahre, dass seine Kraft gelähmt sei, dass er zurückgeblieben am Wege sitze, während eine folgende Generation voran und neuen Zielen entgegenstürme. Es waren diess freilich nur Stimmungen, die vorübergingen wie Wolken und weg waren, so bald wieder der Pinsel in seiner Hand «lebte». Sie griffen nicht sein inneres Wesen an und er sass darum nicht vergrämt und verbittert im Winkel. Wenn er nicht zur vollen Wirkung gelangte, und viel zu frühe abgerufen wurde, sein kurzes Leben war reich genug an schönen Früchten und glücklich genug in der Bethätigung und in dem Genuss einer harmonisch begabten Persönlichkeit.

Einen eigenthümlich wehmüthigen Eindruck gewährt es, den Raum zu betreten, in welchem Piglhein die letzten Jahre vor seiner Erkrankung gearbeitet hat, das Atelier in der Künstlerkolonie an der Schwanthalerstrasse Nr. 77, zu dem der Meister zu seinen Lebzeiten nur Dem den Zutritt eröffnete, der auf dem letzten Treppenabsatz als Erkennungszeichen das Sigfriedmotiv pfiff.

Es ist ein weiter hoher Raum, von dem aus man durch einen Säuleneingang in ein kleines getäfeltes Gemach gelangt, wo der wohlgeordnete Schreibtisch sich befand und wo auf niederen Divanen die Besucher empfangen wurden. Vor den Stufen zu diesem Schreibzimmer, im Atelier, steht die Gypsstatue des vatikanischen Athleten in natürlicher Grösse, von der Decke herab hängt ein riesiger chinesischer Schirm, unter dem zwei ausgestopfte Raben flattern, über dem Fries des Säuleneingangs prangt ein Tigerskelet, da und dort liegen Löwenfelle, Gypsmasken, Mappen, Stoffe und was man sonst in Ateliers zu treffen pflegt, aber das Ganze ist ein echter Arbeitsraum gewesen, kein Raritätenkabinet. Zuerst fallen die Portraits, fertige und unfertige, bekannter Münchener Persönlichkeiten in die Augen: ein ausgezeichnetes Pastellbild der Gattin des Künstlers, Portraits der Frau Schäuffelin, der Gräfin Almeida, der Gräfin Torri, Skizzen zu den Krupp'schen Kindern u. A. Das lebensvolle Bild seines Bruders in Hamburg soll eines der letzten Werke gewesen sein, an denen er arbeitete.

Fertige Staffeleibilder sind im Uebrigen nur wenige vorhanden. Die aus älterer Zeit lehnten, wie vergessen, abgekehrt an der Wand, von denen aus neuerer Zeit verdient insbesondere die wunderbar ausgeführte Nymphe im Grünen, nach einem Schmetterling haschend (1889), mit ihrem feinen Sammtton, dann ein vorzüglicher weiblicher Akt «Im Atelier» (1890) Erwähnung. Hoch von der Wand herab grüsst auch, mit dem Lorbeerkranz in der Hand, die bekannte Bavaria, begleitet von ihren Getreuen, dem sogen. bayerischen Löwen und dem Münchener Kindl. Es ist ein helles, heiteres Dekorativbild, das man aber lieber im Münchener Rathhaus sehen würde. Der Künstler hatte es als Huldigung aus Anlass des siebzigsten Geburtsfestes des Prinz-Regenten angefertigt.

Demselben Ideenkreise gehört auch die flüchtige Skizze eines anderen Stoffes an, der den Maler lange beschäftigte, einer in den Wolken thronenden Patrona Bavariae, die, auf die bayerischen Alpen zu ihren Füssen, mit der Zugspitze, gleichsam als Wahrzeichen, in der Mitte, herniederblickt. Piglhein war seinem Adoptivlande Bayern von Herzen zugethan. Als die Parteigegensätze in der Künstlerwelt sich zuspitzten, als man zum Aeussersten übergehen wollte, als davon die Rede war, lebenskräftige Keime dem Boden zu entziehen, auf dem die deutsche Kunst so tiefe Wurzeln geschlagen hat und auf dem sie trotz Allem, mehr als anderswo, ihre Lebensbedingungen fand, da traf ich ihn tief bekümmert und nie hätte er es über sich gebracht, seinem München dauernd den Rücken zu kehren.

Bruno Piglhein. Frühlingsidylle.
Verlag von Franz Hanfstaengl in München.

Der Regent erwies dem Heimgegangenen besondere Huld, er besuchte ihn häufig in seinem Atelier, zog ihn oft an seine gastliche Tafel und stellte ihm in seiner Krankheit alle Delikatessen des Hofkellers zur Verfügung. Als er dann auch an seinem Krankenlager erschien, da vermochte Piglhein kein Wort hervorzubringen und nur die hervorbrechenden Thränen verriethen seine tiefe Bewegung.

Auch an anderen Skizzen und Entwürfen fehlte es in der verlassenen Werkstatt nicht. Wir bemerkten u. A. eine Flucht nach Egypten, welche für die Ausstellung der Secession bestimmt war. Hart am Eingang steht eine Skizze des «todten Karnevals» — ein melancholischer, ächt künstlerischer Gedanke! — Prinz Karneval ist als Pierrot gedacht, der im Morgenzwielicht auf der Strasse verendet, während der Wind über ihn hinweht und winterliches Schneegestöber ihn bedeckt und begräbt. — Mancher Entwurf stand fertig in Piglhein's Geiste, Vieles wollte er noch ausführen. — Als er aus Gesundheitsrücksichten die Präsidentschaft der Secession niederlegte, lächelte ihm die Hoffnung, fortan nur mehr seinem Atelier und seinem traulichen Heim zu leben. Aber — —

«Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe,
«Die der Mensch, der flüchtige Sohn der Stunde,
«Aufbaut auf dem betrüglichen Grunde?» —

DIE

AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION 1894.

VON

A. SPIER.

Als im Jahre 1893 die erste Ausstellung der Secession eröffnet wurde, war sie der Gegenstand der Spannung, der Neugierde, der Debatten. Von all' dem stürmischen «Für und Wider» blieb die Hauptfrage übrig: «Was soll das werden?»

Die grosse Zahl der harmonischen Kunstwerke, mit welchen sich das In- und Ausland an der damaligen Ausstellung betheiligt hatte, war selbstverständlich von dieser diagnostischen Frage ausgeschlossen. Auch die Führer der Bewegung, welche sich hauptsächlich im Vorstand der Secession gruppirten, kamen nicht in Betracht. Sie Alle besassen schon lange ihre eigene Ausdrucksweise und durch sie Namen und Einzelstellung.

Zu dem Zeitpunkt, wo Fritz von Uhde nach grossen persönlichen Erfolgen einer Anhängerschaft und einer Partei vorstand, trat er mit minderwerthigen Werken auf den Plan. Es war, als sollte er durch diese Thatsache unfreiwillig seiner Umgebung sagen: Auch in der Kunst heisst es: «Selbst ist der Mann.»

Uhde, der gerade in jenem Kriegsjahr mit seinem «Tobias» unterlag, führt selbst durch seine Entwicklung den Beweis, dass zur Bethätigung des ursprünglichen Strebens nicht die Stärke der Absicht allein genügt, und dass in der Entwicklung des begabtesten Malers Ebbe und Fluth eintreten können, die ganz ausserhalb der Allgemeinheit in der eigenen Natur begründet sind.

Bruno Piglhein, der zu früh Verstorbene und zu seinen Lebzeiten wegen Mangel an Reklame viel zu wenig Bekannte, hatte schon, als er Präsident der Secession wurde, seine hohe künstlerische Schöpferkraft bewiesen.

Hugo von Habermann, der zweite Präsident der Secession, war längst, ehe die französische Malerei in München allgemein geschätzt wurde, ihr begeisterter Anhänger, gehörte schon längst zu den aktiven Naturalisten



Adolf Hengeler. Der Dichter.

und war modern, ehe es unter den Münchener Malern Mode war, es zu sein. Die vorjährige Ausstellung seines fein gestimmten «Selbstportraits» und seiner dramatisch bewegten «Pietà» waren glänzende Zeugnisse seiner Eigenart.

Franz Stuck trat mit den vielseitigsten Beweisen seiner Individualität auf, und auch die hier nicht genannten Führer waren durch ihre früheren Werke beglaubigt. An diese Alle war die Frage: «Was soll das werden?» nicht gerichtet.

Aber die Jüngsten, die Probierenden, welche zu ihrem damaligen Debut die kühnsten Skizzen an den Wänden hängen hatten, — von ihnen erwartet man heute die Beantwortung durch die That. Was damals das Publikum verständnislos oder spöttelnd oder abweisend anstaunte, was die Kunstfreunde erschreckte, weil es ihr Normal-

nass ausser Gebrauch zu setzen drohte, was die Kunstkenner lieber in den Ateliers, als in einer Kunstausstellung gesehen hatten, was die Gemässigten in der Secession nur unter der Devise «In spe» gelten liessen, das sollte nun in diesem zweiten Jahr den Fortschrittsbeweis liefern. Ein Jahr ist freilich kurz und die echte Kunstschöpfung lasst sich nicht in gegebene Kalendertermine einzwängen; im Gegentheil, eine unbeschränkte Terminlosigkeit zählt oft zu den Gesundheitsbedingungen künstlerischer Produktion. Es wäre thöricht, nach einer Jahresfrist die Fruchte so ausgereift zu verlangen, wie im Herbst die Ernte. Aber interessant und lehrreich ist es, die Wiedergekommenen von den damaligen homines novi zu betrachten und an ihren Werken die Thatsache zu konstatiren, dass sie massvoller geworden oder stehen geblieben sind. Zum Theile gehen sie der Natur mit mehr Hingabe als tyrannischer Absicht nach, und zwar sehr zu ihren Gunsten, zum Theil verlieren sie, sobald sie die Uebertreibungen unterlassen, das Einzige, was Aufmerksamkeit an ihnen erregte: z. B. Paul Sehroeder aus Hamburg, der im vorigen Jahre die gemeine Deutliehkeit der bauerlichen Kleinbürger in grellen Farben und greller Beleuchtung darstellte, und dessen Kunst stückweise die entstellende Wirkung eines Mikroskops hatte, geht bei seinem diesjährigen Bilde «Die Mutter», das eine Familienscene in der Küche darstellt, zwar etwas ästhetischer vor, beweisst aber, dass das Interessante an seinen vorjährigen Werken nur das Masslose war.

Heinrich Zügel. Morgen.

Auch Fritz Strobentz hat seine Mittel gemässigt, und wenn er mit seiner Gesehieklichkeit mehr Wahrheit und mehr Anmuth auszudrücken verstände, könnte er den Modernen rechte Ehre machen. Auf seinem letzten Bilde «Der Besuch» merkt man den Frauen im ländlichen Nationalkostüm die Modell-Pose wohl an, und so warm und echt auch die Sommersonne auf sie scheint, sie sehen wie maskirter Besuch aus, der das Ende der Sitzung ungeduldig erwartet.

Szymanowski, dessen vorjähriges Kolossalbild «Das Gebet» ein Effektstück war, beschränkt sich dieses Mal zu seinem Vortheil auf die Darstellung eines polnisehen Webers, ein lebenswahres, kleines Bild in engem Rahmen.

Auch Dettmann sucht dem Inhalt wie der Form wieder gerechter zu werden. Er seheint sich zu erinnern, dass sein erster grosser Erfolg von einem Bilde ausging, das weniger durch seinen genialen Wurf als durch seinen einfachen festen Bau und seinen seelischen Ausdruek anzog. Das war sein «Verlorener Sohn», der durch die Empfindung, welche von der Technik einheitlich und packend übermittelt wurde, triumphirte. Sein diesjähriges Triptyehon, das drei Volksliederverse illustrirt, hat in der Farbe etwas Kaltes, Majolikahaftes und reicht nicht über den Illustrationswerth hinaus. Sein bescheideneres Plein-air-Bild, das einen sonnenbeschienenen «Angler» im Kahne darstellt, seine sonnige «Ernte» und sein Aquarell «Langeweile» haben künstlerisch eine höhere Bedeutung.

Adolf Hoelzel bleibt mit seinen Daehauer-Darstellungen immer naturgetreu. Aber trotz der beharrliehen Beobaehtung und der gewandten Mache hat er die Seele der Natur noch nicht entdeckt. Er sieht nur ihr Aeusseres ganz genau, ihrer Stimmungssprache kommt er nieht bei und er kennt seine Bauern nicht besser als ein guter Photograph. Seine Auffassung ist nicht im Stande, dem Alltagsleben einen inneren Klang zu geben.

Das sind nur einzelne Beispiele für die Reihe der nach Jahresfrist Gemässigten. Ihre freiwillige Besehränkung, die wohl die Frueht einer tiefer gehenden Einsieht über die



Leopold von Kalckreuth pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Das Alter.





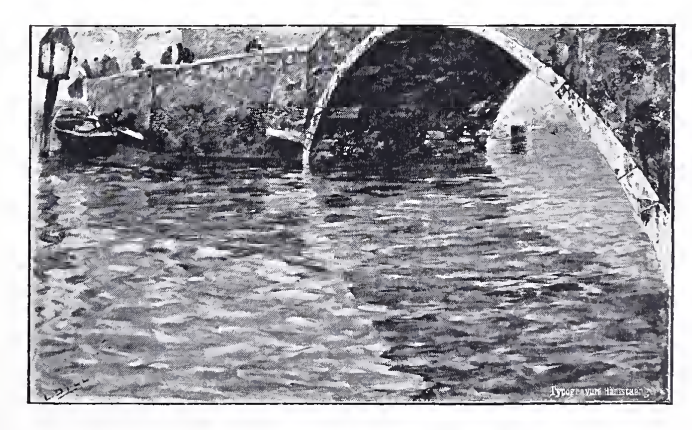
Richard Riemerschmid. Landschaft.

Grenzen der Kunst ist, verspricht eine gute Zukunft: Der Most will Wein werden.

Wenn sich die Stürmer des vergangenen Jahres durch die extremen Darbietungen jener ersten Ausstellung überzeugen liessen, dass Naturwahrheit nicht Reizlosigkeit oder Hässlichkeit bedeutet, dass das Malerische im Kunstwerk doch mehr sein muss als eine Farbenskala, dass das Vernachlässigen der Zeichnung sich unausbleiblich straft, — so sind sie auf dem besten Weg zu einem wahrhaft künstlerischen Ziel. Dann werden sie das Publikum nicht mehr abschrecken, sondern anziehen und — allmälig erziehen.

Zu den Probierern, die noch im Unklaren sind, zählt Hans Borchardt, der in seinem «Winterabend» und in seinem «Lesenden Mädchen» die Effekte aus dem Reich des Halbdunkels festhalten will. Fritz Stahl versucht in derselben Richtung eine Abendscene aus dem Jardin de Paris zu malen, Fritz Hass aus München und Hermann Pleuer aus Stuttgart kommen der Darstellung des Abendlichts am nächsten. In dem Hass'schen Gemälde «Der Abend» sitzt das liebende Paar in der Nähe des leeren Masskrugs im Freien, die schmucklose Scene tritt plastisch aus dem Halbdunkel hervor. In dem «Abschied» Pleuer's, der auch «der letzte Kuss im Treppenhaus» heissen könnte, ist das Farbenspiel, welches sich in der Skala von Schwarz und Blau bewegt, fein durchgeführt. Das Weiche und Schleierhafte der Dämmerstunde ist in beiden Gemälden gut veranschaulicht.

Die Reihe der beharrlichen Extremen eröffnet Ludwig von Hofmann mit seinem «Verlorenen Paradies», «Frühling» und «Am Scheideweg». Wie sehr man auch an Hofmann die theilweise feine Zeichnung, den Ausdruck der einzelnen Gestalten, wie den seiner Eva, schätzen mag, die koloristischen Valeurs und die poetische Erfindung seiner Bilder halten nur der Anforderung einer dekorativen Wirkung Stand. Hunderte von Malern haben ebenso componirt, haben besser gemalt als er und zu dem Ziele ihrer Farbenharmonie nicht solche Gewaltsakte angewandt, wie die Anbringung hochrother Baumstämme in seinem «Paradies» und die geschmacklose Umfärbung des Himmels auf seinem Bild «Am Scheideweg». Und das Paradies gibt volle Gelegenheit, eine Grenze einzuhalten, der märchenhafte Garten Edens eröffnet der künstlerischen Phantasie den weitesten Spielraum und für den nothwendigen rothen Farbenpunkt gibt es natürlichere Objekte als Baumstämme. Wenn das Phantastische unschön und lächerlich ist, muss es sich das Nein der Logik und der Aesthetik gefallen lassen. Die Poesie der Hans Thoma'schen Bilder dürfte Ludwig von Hofmann manche Lehre geben. Sie schmückt den «Sämann» mit derselben Natürlichkeit, durch welche die «Heilige Caecilia» anzieht, und wir finden sie in seiner «Idylle», in seinem «Stillen Bach» und in seiner



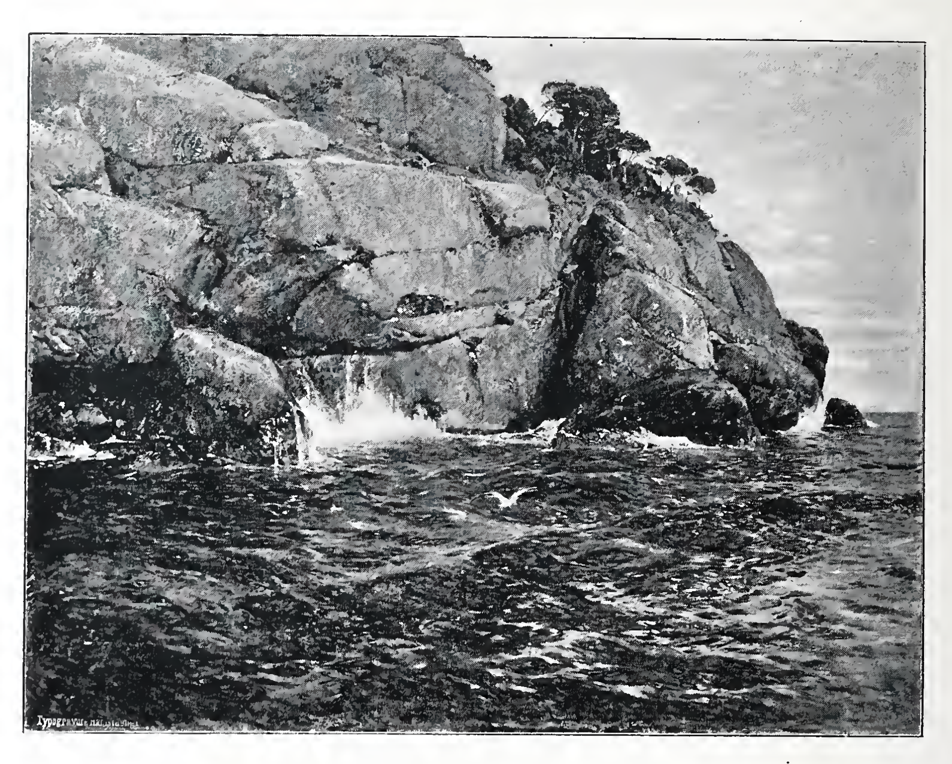
Ludwig Dill. Ponta San Andrea in Chioggia.

Märchenerzählerin» wieder. Sie steigt als Stimmungsmacht aus den Bildern heraus, und keine Farbe drängt sich als Selbstzweck auf.

Julius Exter liefert den Beweis, wohin die Irrlehre der Farben-Anarchie führt. Sein Triptychon «Adam und Eva», welches die Geburt Eva's, die Versuchung und das verlorene Paradies darstellt, ist ganz unerfreulich. An dem grossen Bilde ist kein Vorzug herauszufinden, der seine Mängel einem erreichten Höhepunkt unterordnen würde. Nur die Schwertlilien im Vordergrund sind anerkennenswerth. Sie kommen mit ihrem natürlichen Blau dem «Exter-Blau» entgegen. Exter's frühere kleinere Vorwürfe, wie die «Welle», versprachen weit mehr, als seine grossen Bilder bis heute halten.

Wilhelm Dürr ist es dieses Mal nicht gelungen, den Einklang zwischen seiner koloristischen Neigung und Fähigkeit und seinem künstlerischen Ziel zu erreichen. Den Aepfelvorrath, der die Hälfte seines umfangreichen Stilllebens einnimmt, hat er meisterhaft gemalt. Das Roth der aufgehäuften Aepfel glüht und gibt die materielle Qualität der Frucht verblüffend wieder. Aber zu diesen Musteräpfeln setzt er eine unmögliche Obstfrau. Kopf und Kleid gleich krankhaft gefärbt, — ein Opfer des Farbenakkords. Hofmann, Exter, Dürr, diese hervorstechenden Erscheinungen unter den Koloristen, stehen nicht allein. Sie haben Mitläufer und Nachfolger. Sie scheinen aber die Stärksten zu sein und finden vielleicht noch das Gleichgewicht zwischen ihrer unausgeglichenen Farbenanschauung und der hohen Lehre, welche die alte ewig neue Natur und die alte ewig neue Kunst ausgeben. Sie sehen ja auch in diesem Jahre Einen, der an diesen Quellen gross geworden ist, Boecklin, den Einzigen, in ihrer Ausstellung. Sie haben die kostbare Gelegenheit, die Farbenpracht seiner «Kreuzabnahme», seiner «Diana», seines «Triton», seines «Selbstportraits» und seiner «Landschaft» zu bewundern. Welche Fülle und welches Mass! Hans Thoma erzählt mit Vorliebe, wie er eines Tages in der alten Pinakothek in München Boecklin begegnete und ihn mit den Worten begrüsste: «Na, Sie hier?» «Ja», meinte er, «das ist der einzige Ort in München, wo man keine Maler trifft.» Diese lachende satirische Bemerkung ist nicht ohne Tendenz für Alle, die Boecklin nachstreben, ihm, der mehr rückwärts als vorwärts in der Kunst schaute, wenn er etwas lernen wollte. Ihn sollen die phantastischen, noch nicht gebändigten Koloristen betrachten und sich seiner Lehre erschliessen.

Für die ehrlichen Naturalisten enthält die Secessions-Ausstellung stattliche Summen heimathlicher Bilder zum Muster. Dill, Schoenleber, Zügel, Weishaupt, Buttersack, Peter Paul Müller, sie Alle sind durch hervorragende Leistungen vertreten. Dill's «Ponte San Andrea, Chioggia» wurde durch den Ankauf für die kgl. Pinakothek verdientermassen geehrt. Die Naturanschauung eines ehrlichen, kräftigen Menschen kommt in seinem Gemälde zum wuchtigen Ausdruck. Dieses Wasser kann man befahren, diese Brücke verträgt Lastwagen, diese Luft füllt die Lungen, — so ist es.



Gustav Schönleber. Punta da Madonnetta.

Schoenleber's «Punta da Madonnetta» hat den gleichen Gehalt an Naturwahrheit und doch durch den Vorwurf und die Schoenleber'sche Individualität eine andere Darstellung.

Heinrich Zügel excellirt wieder in zwei Gemälden: «Die ersten Sonnenstrahlen» und «Morgen» in der Darstellung der Natur, der Schafe und des Schäferhundes. Seine Bilder sind so luft- und lichtreich, dass die Wärmegrade bestimmbar scheinen.

Vict. Weishaupt's «Thierstück» bestätigt seine Stellung als Thiermaler. Buttersack's «Torfmoor im Frühling» hat starke und doch diskrete Töne. Peter Paul Müller's «Herbstsonne» und «Dämmerung» sind Werke eines auserwählten Landschafters. Alle diese Stützen der Secession leisten in der Naturdarstellung unbedingt Hervorragendes.



Adolf Hölzel. Nach Sonnenuntergang.

Neben ihren deutlichen, klaren Bildern, auf denen das Geheimnissvolle und Phantastische keinen Platz findet, verlieren die poetischen Landschaften keineswegs an Wirkung. Sie sind da, um die Ungläubigen zu überzeugen, dass das Publikum immer noch die Melodie im Bilde sucht, liebt und kauft!

«Die Abendstimmung» G. Flad's, die schon das Ornament des Verkaufszettels trägt, scheint das Lied zu illustriren: «Goldene Abendsonne, wie bist du so schön!» Eine Reihe niederer dörflicher Hütten, die rothen Dächer, Bäume, Thiere, Weg — Alles ist vom Abendlicht vergoldet.

«Der Sommertag auf Gothland» von Otto Strützel gibt mit aller Poesie auch das Klimatische, das Charakteristische jener fremden Natur wieder und zwingt in ihre Sphäre.

«Der Frühling» und «Nach dem Winter» von Otto Reiniger, dessen Goldton immer wieder erfreut, die breit aufgefasste Riemerschmid'sche «Landschaft», welche mit einer sympathischen Frische die Vornehmheit alter Werthe verbindet, die «Villa am See» und das «Landhaus» von Benno Becker, die liebliche «Wandererinnerung» von Edmund Steppes, sie fallen alle in die Gruppe der poetisch angeschauten Natur.

Gotthard Kuehl's «Rothe Dächer», das sonnenbeschienene Interieur seiner «Brauerei», sein Interieur von Lüdingwort, «Der Obstgarten» von Hugo König, «Die unangenehme Nachbarschaft» von Hubert von Heyden, «Der Bauerngarten» von Hans Hermann, «Die Schwanthalerstrasse» von P. W. Keller-Reutlingen, sie sind wahr und anmuthig, wahr und koloristisch.

«Die Schwanthalerstrasse» im Abendlicht löst eines der schwierigsten malerischen Probleme in so harmonischer Weise, dass die künstlerische Leistung nicht erarbeitet, sondern gewonnen scheint und der Reiz der Betrachtung nicht einen Augenblick durch den Gedanken an die Mühseligkeit der Arbeit gestört wird. Das ist eines von jenen seltenen Bildern, welche keine Effekt-Anekdote mit Pointe vortragen und doch durch das breite Stück Leben, das sie schildern, Geschichten über Geschichten erzählen. Es ruft dasselbe Gefühl hervor, das eine lebhaft bewegte Strasse in uns erweckt, das laute Gefühl, wie viele Romane sich in diesem Menschengewühl begegnen.

Zu den poetischen Bildern auf dem Gebiete der Legende zählen in erster Reihe «Der Mondschein» von Albert Keller, «Die heilige Cäcilie» von W. Volz, «Die Madonna» von Hugo König, «Noli me tangere» von F. v. Uhde.

«Der Mondschein» von Albert Keller überragt seine zwei Gemalde «Herbst» und «Kreuzigung» an kunstlerischer Vollendung. In den beiden letzteren bleibt die Absicht, trotz grosser Schönheiten im Ton, zu sehr an der Oberfläche der Erscheinungen haften und verrath Zweck und Mittel. Die Märtyrerin im Mondschein ist ein harmonisches Kunstwerk. Ihr schöner Körper zeigt zwar keine Spuren ihrer Leiden, sie scheint vielmehr zur Luna ohne Kreuz auserwählt. Der Künstler, der so den Mond scheinen lassen kann, sollte einmal sein weiches, schmeichlerisches Licht einer genussfrohen Olympierin oder einer schönen Erdenfrohen gönnen. Alb. Keller's Künstlerschaft interessirt immer und reizt oft zur vorwurfsvollen Frage, warum er mit seiner Begabung so selten das Ganze seiner Schöpfungen in allen Theilen gleichwerthig gestalten kann. Es bleibt trotz allem koloristischen Reichthum stets ein fraglicher Rest, der die vorhandenen Vorzüge auseinanderreisst . . .

«Die heilige Cäcilie» von Wilhelm Volz hat den Zauber eines Märchens. Die Farbeneinheit ist nicht ganz erreicht, sie ist von einigen kalten Tönen unterbrochen, aber der Geist des Ganzen hält die poetische Wirkung dennoch zusammen.

Gotthard Kuehl. Brauerei.

Die Hugo König'sche «Madonna» ist für den Altar geboren, so zart und seelenrein wie sie der Kinderglaube der Menschheit sieht und wie sie von der Kirche und der Kunst geheiligt wird. Sie ist nicht mit den Uhde'schen Marieen verwandt, die nicht nur aus dem Volke kommen, sondern im Volke bleiben.

In dem diesjährigen Bilde Uhde's «Noli me tangere» wird die Idee von der Ausführung im Stiche gelassen. Die Gestalt der Magd lässt ganz gleichgiltig und der Heiland erhebt sich nicht über den Modelltypus hinaus. Das sympathischste Moment im Bilde ist das Licht, das auf den niedern Dächern der Häuser spielt. Vielleicht zeigt es Uhde den Weg in die Hütten, in welchen er als praedestinirter Proletariermaler, der als solcher auf die Heiligenscheine verzichten könnte, seine rechten Modelle fände.

Der Ankauf seines «Noli me tangere» für die Pinakothek gilt wohl dem Uhde'schen Namen, nicht der betreffenden Einzelleistung. Seine unbestreitbar grosse Begabung fand in früheren Bildern, besonders in dem unvergessenen «Abendmahl» einen weit stärkeren und harmonischeren Ausdruck. Es ist wohl nur ein merkwürdiges Spiel des Zufalls, dass dieses sein bestes Werk noch nicht den Weg in eine Gallerie gefunden hat.

Während Uhde dieses Mal die Kraft zur Verbindung der Legende mit dem Volksleben versagte, gelang es dem Grafen L. von Kalckreuth in einfacher Grösse, ohne Zuziehung der Bibel, ein rührendes Werk zu schaffen. Er nennt es «Das Alter». Zwei alte Bauernfrauen sitzen in der Abendstunde auf der Wiese. Es sind zwei grobknochige, abgearbeitete Gestalten, vom «ewig Weiblichen» im guten Sinne liess die harte Lebensarbeit Nichts übrig. Die Eine sitzt tiefgebeugt, sie scheint stumpf, arbeits- und glaubensmüde. Die Andere wendet ihren Blick nach oben, als wolle sie sich an Jenseitsgedanken aufrichten. — Dieses Gemälde erweckt etwas von der klassischen Doppelwirkung «Schrecken und Mitleid». Das sind zwei Gestalten, die durch den Zug Millet'scher Einfachheit und Grösse Mitgefühl fordern, im Frohndienst armgebliebene Naturprodukte, die im Gesichtsausdruck etwas



Hugo König pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.



vom Thiere tragen, das sein ganzes Leben Tag für Tag in einen schweren Pflug eingespannt war.

Von diesem Werke zum Stuck'schen «Krieg» ist für die Empfindung kein allzu weiter Schritt. Dort wie da führt die Kunst eine mächtige Gefühlssprache. Der «Krieg» ist das grosse Bild der Ausstellung, eine Ueberraschung und ein Gewinn für die Welt. Nicht, dass der symbolische Gedanke original wäre. Unter den Künstlern, die ihn in ähnlicher Weise auszudrücken versuchten, steht der unvergessene Rethel obenan. Aber diese Thatsache thut dem Werke Stuck's keinen Eintrag. Denn Stuck fand eine neue, er fand seine Sprache für den Gedanken. Die Farbengebung dieses Gemäldes ist von einer mystischen Poesie. Im Hintergrund die rothe Gluth der brennenden Städte, im Mittel- und Vordergrund das Leichenmeer, über welches das ermattete Pferd mit dem unheimlichen, höllischen Reiter auf dem Rücken hinwegtrabt. Unwillkürlich hört man die Verse:

Er wirft in die Städte den glühenden Brand,
Er zertritt die blühenden Auen,
Er tödtet im Kampf für ein armes Stück Land:
Die Männer, und tödtet die Frauen.

Die Männer, sie fallen durch's eiserne Schwert,
Die Frauen verkümmern im Herzen,
Sie weinen sich krank am vereinsamten Herd
Und sterben an tödtlichen Schmerzen.

Ihn aber erschüttert kein Weh und kein Blut,
Er will seine Menschen zertreten,
Die dürftigen Menschen, so dumm und so gut,
Die Kinder im Kämpfen und Beten.

Sie glauben noch immer, sie führten den Krieg,
Sie hätten zu nehmen, zu geben,
Sie rufen nun schon seit Jahrhunderten «Sieg»
Und schenken dem Wahne ihr Leben.

Der Krieg schleudert weiter den glühenden Brand,
Er zertritt die blühenden Auen,
Er tödtet im Kampf für ein armes Stück Land
Die Männer, und tödtet die Frauen.

Franz Stuck's Krieg bedeutet für ihn selbst einen neuen künstlerischen Sieg, da er sein malerisches Können auf einer vorher noch nicht erreichten Höhe zeigt. Er predigt aber auch den einseitigen Koloristen, dass man farbenreich und sinnreich, künstlerisch und gefühlsgerecht zugleich sein kann und dadurch die Macht verstärkt.



Max von Schmaedel. Heimatlos.

Das Potpourri einer Gemäldeausstellung zwingt bei einer noch so planvollen Besprechung, wenn sie in der Gesammtübersicht keine beträchtliche Lücke lassen will, zu einem Harrassprung; von dem Stuck'schen Werk mit seiner epischen Grösse findet sich schwer ein Uebergang zu der Gruppe, die wir unter dem etwas veralteten Namen Genre zusammenfassen könnten. Der Modernste unter ihren Darstellern ist wohl Joseph Block. Seine drei Bilder, «Eine Frage», «Ein Akkord» und «Der neue Herr» erzählen in malerischer Weise kleine Geschichten. «Die Frage» richtet Er an Sie, unter dem so beliebten Lampenschirm scheint ein Ja von ihren Lippen zu kommen. «Den Akkord» schlägt Er auf dem Flügel an, Sie hört wehmüthig zu, so, als ob sie schon von Dissonanzen wüsste. «Der neue Herr» ist der Reservelieutenant, der die Herrschaft des Vaters in der Fabrik antritt und den im Dienst ergrauten Prokuristen mit Herrschermiene empfängt, — ein Einakter aus dem sozialen Kampfgetriebe. Die Block'schen Bilder erzählen viel und fein, in leisen Farben, im modernen Stil der abgerissenen Sätze und Gedankenstriche.

Ernst Oppler sucht die ähnliche Weise, er gibt einer schönen Sentimentalität einen malerischen Ausdruck. Seine zwei Bilder «Erinnerungen» und «Nachdenklich» fesseln das Publikum, durch diese ihre Gefühlssprache ebenso Schmaedel's «Heimatlos»,

Robert Haug's «Ueber der Stadt», Paul Höcker's «Decke eines Speisesaals». Höcker's lustige Bajazzigestalten, die beim fröhlichen Mahle sind, erfüllen Alles, was der Besteller von einer heiteren Dekoration verlangen kann. Die Anmuth der Gesammterscheinung lässt, sobald die Aufgabe in die Sehweite des Plafonds gerückt ist, die Tiefe nicht vermissen. Sie ist weniger bei dem Martyrerkopf Höcker's «Superavit» zu entbehren; durch diese Patina dringt keine Seele. Das Meisterwerk Höcker's ist sein «Zimmer». Wie das Grün und die Sonne zum offenen Fenster hineinleuchten, wie das altmodische Möbel und all' der Hauskram von Anno dazumal gemalt ist, das athmet das Behagen jener fernen Zeit, dieses Zimmer ist nicht leer, die Stimmung belebt es alsbald mit seinen stilgerechten Eigenthümern. Lang, lang ist's her . . .

Den Humor in der Kunst vertritt Arthur Langhammer in seinem «Heiligen». Die drollige Waldscene ist voller Leben und Lustigkeit, Licht und Farbe. Durch Lustigkeit, Licht und Farbe zeichnet sich auch das kleine Bild von Ad. Hengeler, «Der Dichter», aus. Die Landschaft leuchtet in der Sommersonne, der arme Mann erwartet bei diesen Graden die Muse, die Tinte vertröpfelt, das Hirn ist in Spannung, und die hohe, spröde Dame will offenbar nicht kommen. Originell und farbig ist der «Schatzhüter» desselben Malers, ein märchenhaftes Thier aus dem Geschlecht der Lindwürme. Recht malerisch in seiner Anspruchslosigkeit, und recht heiter ist auch das Bild der zwei «Lieblinge» von O. Beggrow-Hartmann, — ein Bauer sieht seinen rosarothen Ferkeln bei der Fütterung zu. Zu den humoristischen Vorwürfen, wie zu den Portraits dürfte das «Atelierbild» von Heinrich Kley in Karlsruhe gerechnet werden. Da steht sie in der engen Werkstatt, eine Jüngerin der Malkunst. Sie ist nur vom Rücken aus sichtbar, aber ein Blick auf diese Rückansicht genügt, um festzustellen, dass sie weder schön, noch eitel, noch reich ist. Sie ist nachlässig angezogen, starrt sinnend auf die leere Leinwand, die vor ihr am Boden steht und wartet auf die Inspiration wie der Dichter von Hengeler: Ob sie wohl kommen wird?

Unter den Portraits in der deutschen Abtheilung steht das «Selbstportrait» L. Samberger's obenan. Es ist das Selbstständigste und Vollkommenste von Allem, womit er bisher auftrat. Die Charakterisirung des Kopfes ist mit seiner kräftigen Schrift fein ausgedrückt und kommt als absolute Lebenswahrheit ohne Retouche zu voller Geltung.

Neben ihm muss das «Portrait» des Landschafters Stäbli von Ernst Zimmermann als ein ausgeglichenes Meisterwerk dieses bedeutenden Künstlers hervorgehoben werden.

Ein Damenportrait von W. Dürr, ein anmuthiges «Kinderportrait» von E. Schultze-Naumburg, ein «Portrait» von Joseph Block und das Portrait Block's von seinem begabten Schüler Fritz Alexander verdienen noch der anerkennenden Erwähnung. Von jedem Einzelnen liessen sich die verschiedensten Vorzüge konstatiren und an dem Alexander'schen Bild dürfte die Kritik nicht ohne die Mahnung vorbeigehen, die Beschränkung zu erstreben, welche den Meister ausmacht. Zu den Portraits, und zwar zu den sehr interessanten wären allenfalls noch der «Orgelspieler» von Hugo Vogel und auch «Die Dämmerung» Ludwig Herterich's einzureihen. Die junge Dame, welche am Spinett träumt, ist ganz von grünem Licht umflossen. Es steht ihr gut und feierlich, und trotz der Empfindung, ein Beleuchtungsapparat hinter der Coulisse diene einem Experiment, werden wir von der harmonischen Lieblichkeit dieser Erscheinung angezogen.

Weit einfachere und die vorzüglichsten Portraits in der Secession haben die Schotten geschickt und zwar Edmont Walton, John Lavery und James Guthrie. Das sind Charakteristiken von Persönlichkeiten und zugleich künstlerische Thaten.

Dieses «englische Mädchen» von Walton, das in die nur wenig abgestuften matten Farben eines dänischen Handschuhs gekleidet ist, wie steht sie da als ein Typus der schlanken Miss aus London. Ein gelblicher Hintergrund ohne einen fremden Ton genügt dem Maler, er hat keine Umwege, keine Effekte zur Wirkungssteigerung nöthig. Alle Werthe bietet er in puritanischer Einfachheit dar. Bis zu welchem Grade der Einfachheit sich die Kunst Walton's wagt, tritt in seinen Aquarellen zu Tage. Es sind plastische, vollgiltige Bilder, und wenn man näher hinschaut, lacht und staunt man über das kindlich scheinende System einfacher Contourenzeichnung, über die direkte Verwendung des grauen Pappendeckels, der bald zu einer Strasse, bald zu einem eleganten Ueberzieher, ohne jede Veredlung, dient. Nach dieser Erkennungsscene der primitiven Mittel, welche fast nur aus Umrissen bestehen, tritt man zurück und sieht zum zweiten Male, dass die Bildwirkung wenig zu wünschen übrig lässt.

Auch gross durch Einfachheit, Wahrheit und Geschmack sind die «Portraits» Lavery's und Guthrie's alle frei von jeder schönfärberischen Konzession und alle fein in ihrer Art.

Mit ihnen verglichen verlieren die Hubert Herkomer'schen Leistungen in der Oelmalerei. Der gelbe Ton, der in den jüngsten Jahren seinen Bildern anhaftet, schädigt ihre Frische. Sein «Bureau der Direktoren» ist, was die technische Leistung betrifft, gewiss ebenso hoch zu taxiren, wie seine Landsberger Gemeinderathssitzung von 1893. Aber die Gruppirung ist plumper, die Farbe gelber, die Gesichter des ganzen Ensembles sind so gleichartig im Ausdruck, sie haben alle einen Familienzug der Selbstzufriedenheit, der dem Zuschauer ihre behaglichen Verhältnisse, ihren wohligen «standard of life» verräth, ihn aber langweilt. Herkomer's zweites grosses Bild dieser Ausstellung, «Auswanderer bei der Ankunft in Castle Gardens» ist aus älterer Zeit und kann bei der heutigen Beurtheilung dieses grossen Künstlers nicht in Betracht kommen. Solch' ein Massenprodukt würde sich ein Herkomer nicht zumuthen, er zöge sich damit den Vorwurf der Kraftzersplitterung und Kraftverschwendung zu. Man muss nur seine grosse Serie der ausgestellten Zeichnungen sehen, um sich von Neuem zu überzeugen, wie enorm viel Herkomer kann.



John Lavery. Portraitgruppe.

Die Gemälde F. Brangwyn's aus London, «Sanct Johannes der Täufer», «Gold, Weihrauch und Myrrhen» und «Die Ziegenhirten» weisen eine Reihe imponirender malerischer Qualitäten auf. Dieser Maler sucht mit einer eigenen Technik seine Anschauung festzuhalten. In seinen «Ziegenhirten» befreit er sich von dem schweren braunen Ton und bei dem richtigen Abstand geben die satten rothen Farbenflecken die Erscheinung artikulirt wieder. Seine beiden weiteren Werke erfreuen trotz aller berechtigten Einzelkritik durch ihre feinen Farben-Akkorde das Auge.

Die Schotten sind wieder durch ganz hervorragende Landschaften vertreten. David Gauld bietet in seiner «Landschafts-Studie mit Ziegen und Kühen» und in seiner «Landschaft mit Kalb» ganz Ausserordentliches. Das ist dieselbe Lebenswahrheit, wie bei den kräftigsten deutschen und holländischen Thiermalern und doch in einer ganz neuen, anmuthigen Weise. Er macht den Eindruck, als ob er mit der Feinheit der Corot'schen Naturempfindung seine Vorwürfe beseele. Man muss

das Gauld'sche Kalb gesehen haben, um diesen Ausdruck nicht absurd zu finden. Die zauberischen Landschaften von Macauly Stevenson verdienen die Titel, die er ihnen verleiht. «Romanze», «Idyll», «Friede», «Abendlied». Sie halten, was ihr Name verspricht. James Paterson ist im Besitz einer ebenso reichen, weichen, poetischen Ausdrucksweise. Alexander Roche stellt in matten Farben eine weite Perspektive her, ein idyllisches Land, in dem die Sonne scheint und warme Westwinde wehen. Wie ein Gobelin erscheint sein «Idyll». Seine Mädchenköpfe, «Die Tochter Maria's», «Magdalena», Luigetta», sind so lieblich, wie seine Landschaft. H. James Whitelaw Hamilton versucht sich schon in naturalistischerer Art, in stärkeren Farben.

Wir müssen uns vor den Bildern der Schotten überzeugen, dass ihre Natur andere Farben, andere Beleuchtungen aufweist. Unsere Maler können ebenso wenig die Naturanschauung der Schotten in ihre Produktion aufnehmen, wie unsere Poesie ihre Hochlandslieder hervorbringen kann. Die Schotten lehren nur mittelbar, sie beweisen laut und eindringlich, wie gross die Landschaftsmalerei durch das Erfassen der Heimath werden kann. Sie wirken nur so stark durch das eigenartige Gepräge, das in der Echtheit ihrer Anschauung beruht. Und diese Echtheit muss geschaut, gefühlt, im inneren Zusammenhang erobert und Eigenthum geworden sein.

Das Anpassungsvermögen der Deutschen, das dem leicht urtheilslosen Enthusiasmus für das Fremde entsprungen ist und durch die internationalen Ausstellungen gemehrt wurde, hat grosse Gefahren. Die Wirkung eines starken, fremdartigen Eindrucks ist jedesmal falsch angewandt, wenn er zur selbstvergessenden Nachahmung wird. Er soll im Gegentheil zur Prüfung des eigenen Besitzes anregen und zur Hebung der Selbstkraft führen. Nicht, dass damit die engherzige Regel ausgegeben werden sollte: male, wo Du geboren bist; nein, aber: male, was Dir aus freier Wahl, in freiem Entzücken heimisch ist. Es gibt Deutsche, die allein für die italienische Landschaft begeistert sind, sie immer wieder aufsuchen, malen und in gutem Sinne als Künstler naturalisirte Italiener werden. «Ubi bene, ibi patria» könnte man in diesem Falle und zur Nutzanwendung in den Satz übertragen: Eine Natur, in der Du ganz zu Hause, von der Du ganz gewonnen bist, sie wirst Du gut malen. Das Lebendige allein hat das Privilegium der internationalen Wirkung.

Wieso haben die Holländer eine so ausgiebige, immer neues Leben erzeugende Tradition? und vermöge ihrer den internationalen Beifall und den internationalen Markt? Weil sie den Vorwürfen ihrer heimathlichen Natur, in den verschiedensten Variationen, immer treu bleiben, sie ganz kennen und ihre volle Eigenart darstellen. Wenn man den holländischen Saal in der Secession durchwandert, so kann man sich dem Eindruck der Harmonie nicht entziehen. Das einzelne Bild interessirt a priori gar nicht besonders, man könnte vielleicht ruhig vorbeigehen, wenn man nicht eine zu gute Ausstellungserziehung hätte. Und sobald man stehen bleibt, halten die meisten Werke durch ihre intimeren Reize fest, zuerst Tholen mit seinem lichten Abendbild und seinem sonnigen Walde, dann Courtens mit seinem Goldglanz auf den Wipfeln. Diejenigen aber, welche diesen fesselnden Reiz nicht ausüben, zwingen uns doch, sie zu beachten und mit der Hochachtung zu grüssen, die wir anerkannt und unbestreitbar tüchtigen Menschen zukommen lassen, wenn sie uns auch nicht zum näheren Umgang animiren.

Ein Jakob Maris siegt über alle seine Landsleute in der holländischen Abtheilung. «Am Graben» heisst das Gemälde. Wie der Himmel, wie das Wasser, wie die Bäume, wie die Staffage als Ganzes wirken, das entzieht sich in diesem Falle der immer ungenügenden Wortbeschreibung vollständig. Es ist eine Farbensymphonie erster Grösse; und in dieses Konzert müsste man alle Lehrenden und alle Lernenden führen, die durchaus beweisen und bewiesen haben wollen, was unbedingt malerisch schön zu nennen ist. Sagen lässt sich das bekanntlich nicht, aber zeigen. Und wer es vor diesem Gemälde von Jakob Maris nicht empfindet, erfährt es wohl nie.

Die Vorzüge der Leempoels'schen Bilder sind für die Allgemeinheit augenfälliger. Sie verblüffen durch eine Detailmalerei, welche die Lupe verträgt und doch nicht in der Kleinlichkeit die Natur zerkrümmelt.

Weniger verständlich und noch weniger sympathisch als verständlich ist der Belgier Leon Frédéric, der aus Linien Engel baut und das Irdische mit dem Ueberirdischen mangelhaft und unglaubwürdig verbindet.

Bruno Liljefors aus Upsala bewährt sich in seinen sieben ausgestellten Nummern, «Der Wald», «Junge Birken», «Frühling im Walde», «Wintersonne», «Fuchs und Hunde», «Auerhenne», «Ziehende Wald-



Franz Stuck pinx.





Paul Höcker. Dekoration eines Speisesaales.

enten», als der laut anerkannte Darsteller der Natur und der Jagdbeute, die er in der Praxis gründlich verfolgt und beobachtet hat. Seine Landsleute Oscar Björk und Gustav Ankarcrona haben auch gute Augen und einen guten Strich.

Der Newyorker Maler Child Hassam kämpft um das «Mehr Licht» der neuen Schule und sucht den Sonnenschein eines «Hochsommertages» in seiner ganzen Leuchtkraft mit annäherndem Erfolg wiederzugeben. Er verräth französische Vorbilder.

Die jetzt aus den Pariser Ausstellungen in der Secession angekommenen Franzosen enttäuschen. Man sucht gespannt die vielversprechenden Namen und sie halten dieses Mal nicht Wort.

Amand Jean tritt nicht mit dem alten Zauber auf, Courtois schickte Mittelmässiges, das die Jury der beiden Ausstellungen wohl nur dem eingeladenen Gast abnimmt und dem heimischen Bewerber zurückweisen würde; «Die Versuchung des heiligen Antonius» von Binet ist als Ganzes unangenehm ergrübelt und erkünstelt. Die Elemente dieser Versuchung sind so ballethaft fad, die Symbole so wenig packend, dass diese Darstellung die historischen Verdienste der Charakterstärke des Heiligen zu schmälern droht. Aus einem solchen Tobuwabohu in eine stille Zelle zu flüchten, hätte nicht Ueberwindung, sondern Erquickung bedeutet. Duez «Erinnerung an den Festabend» ist schwach, Aublet's «Am Morgen» lieblich, aber wie Meissner Porzellan, Blanche bringt sich in den Verdacht, in seinem «Gast» Uhde nachzuahmen. Er setzt den Heiland zu dem Diner französischer Philister. Roll's «Erdarbeiter» stehen zu steif in ihrer Umgebung und kommen nicht zu dem menschlichen Ausdruck, der für sie interessiren würde. Das Massenbild «Ein Aufruhr im Quartier Latin» von A. E. Dinet ist ein tüchtiges Kunststück, aber kein Kunstwerk. Es macht bei aller Lebendigkeit der einzelnen Gruppen einen verblasenen, verwirrten Eindruck und die Flamme beleuchtet ein wildes Chaos.

Grösser in ihrer Kleinheit, ganz ausgezeichnet, nobel in ihrer Schmucklosigkeit sind die Stilleben von Anton Gandara. Hervorragend sind auch die Bilder «Im Hafen von Toulon» und «Abendstimmung nach dem Regen» von E. Dauphin, «Das sonnenbeschienene Dorf» von Maurice Eliot, «Die kleine Stadt am Abend» von J. C. Cazin, die lichtvollen Bilder von A. Sisley und J. F. Rafaëlli.

Die diesjährigen französischen Ausstellungen hatten schon Paris eine Enttäuschung bereitet. Der grössere Theil der Darbietungen in der grossen Pariser Arena dokumentirte ein Zurückgreifen auf alte, klassische Werthe auf Kosten der Ursprünglichkeit oder ein Uebertreiben der Experimente bis zur Sinn- und Geschmacklosigkeit. Was von dem grossen Pariser Lagerplatz jetzt nach Deutschland gekommen ist, bringt nichts Neues und regt die Gemüther nicht auf. Im Gegentheil, es bestätigt die zu oft gemachte Erfahrung, dass die Metropole des Geschmackes die künstlerischen Kräfte leicht raubbauartig verbraucht, dass sie von dem Moloch der Effekt- und Erfolgsmalerei oft bis zum letzten Rest verzehrt werden. Es ist doch erstaunlich, dass auf diesem Zuchtboden der Schönheit und der Grazie, in dieser hohen, reichen Schule der Anschauung verhältnissmässig so wenig Meisterbilder hervorgebracht werden. Einestheils lehrt diese Thatsache, dass eine Ueberfülle von Eindrücken die Aufnahmsfähigkeit der Sinne oft abstumpft und lähmend auf das Schöpfungsvermögen wirkt, anderntheils warnt sie vor dem

gefährlichen Nützlichkeitsverkehr mit dem Tagesgeschmack. Er wirbt seine Opfer durch den ersten leichten Erfolg, lockt sie, einen zweiten und dritten auf demselben Wege zu suchen und verdrängt die Forderungen einer eigenen inneren Entwicklung unmerklich, aber gründlich. Ist der künstlerische Drang nicht herkulisch stark, so stirbt er am äusserlichen Tagesgewinn im Würfelspiel des Tagesgeschmacks eines sicheren Todes. Diese Sterbefälle kommen allerwärts und immer wieder vor, aber wohl nirgends so massenhaft wie in dem Babylon Paris. Wenn die Statistik diesen stillen Ereignissen nachginge und den Talenten wie dem Genie Todesscheine auszustellen hätte, sie könnte als die vier häufigsten Ursachen die Formeln ausgeben:

am Ausstellungsfieber,
am Boulevardgeschmack,
an der Salonindustrie,
am Parteisport

zu Grunde gegangen.

Jedenfalls weist das heutige Paris die grösste Todtenliste der künstlerisch angelegten Individualitäten auf, denn um in seinem wirren Gedränge an die Front zu kommen und sich im Vordergrund zu behaupten, muss die Schöpfungsstille geopfert, muss oft der Geist drainirt und der ureigene Wille ein Sklave werden.

Sollten von den gegenwärtigen Zuständen in der Pariser Malerwelt nicht die einsichtigen Mitwissenden profitiren? Sind nicht ähnliche Zustände in kleinerem Massstabe in München vorhanden? Knebelt nicht auch da der Zwang zum Praktischen die ideellen Bestrebungen?

Jetzt, wo sich der Kleinkrieg zweier Parteien beruhigt hat, wo jede die Pflichten und die Rechte der anderen respektirt, wo beide einsehen, dass sie, wenn sie auch nicht unter einem Dache wohnen, doch Einer Sache angehören, jetzt sollte sich das Interesse aller Künstler dem grossen Krieg in der Kunst zuwenden, dem verzehrenden Krieg zwischen Brodkunst und Wahlkunst. Er zerstört das keimende Leben der jungen Talente und ist viel verhängnissvoller, viel unglücksbringender, als er scheint. Er tobt nicht zwischen zwei Parteien, sondern zwischen Künstler und Publikum.

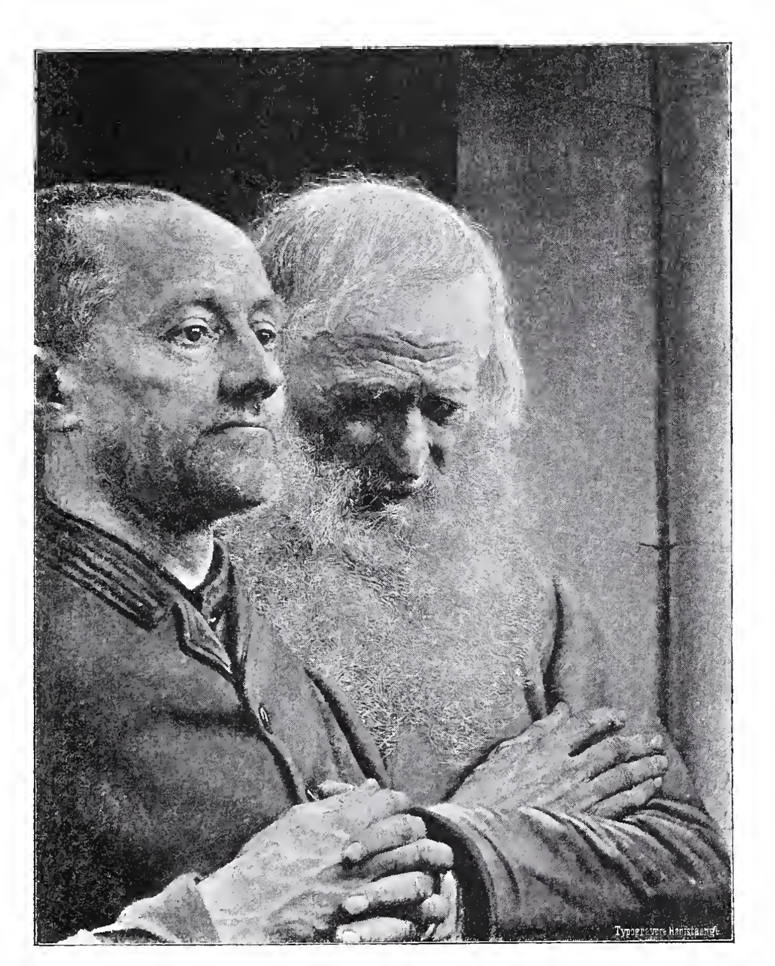
Wer es nicht wüsste, dem könnte es durch die Ausstellungsvorstände und durch die Kunsthändler bewiesen werden. Wir sehen in den Ausstellungen nur die an dieser Versuchsstation Angekommenen. Tausende sitzen in mühevollster Noth, in tragischem Ringen um Brod und Kunst in dürftiger Zurückgezogenheit, arbeiten ohne Unterlass und können den geistigen Zusammenhang und den materiellen Austausch mit der Welt nicht finden. Sie bilden ein unglückliches, hilfloses Proletariat ohne organisirten Schutz. Den besser gewöhnten, feiner gearteten Menschen verschliessen sich alle Hilfsquellen, die der Proletarier eventuell zur Verfügung hat. Es existirt eine Schaar von Künstlern, mit welchen unberechenbare Werthe verkommen, an deren Rettung aus dem vernichtenden Daseinskampfe der besser situirte Theil der Menschheit ein eigenes Interesse hätte. Denn neben der menschlich würdigen Aufgabe fiele ihr die Chance zu, neuen, grossen Talenten und unter ihnen vielleicht einem Genie die Bahn zu eröffnen.

Die Künstler können viel eher die lang ausgedehnten Akademiejahre entbehren, als in den Anfangsjahren ihrer Selbstständigkeit die unberechenbar wichtige Stütze einer bescheidenen Unabhängigkeit. Sie ist es, die ihnen noth thut, damit sie ehrlich den ihrer Natur entsprechenden Weg verfolgen können. Es ist gut und leicht, immer von der Heilighaltung und der Pflege der Individualität zu sprechen; da heisst es wohl bei Vielen: «Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Mammon». Literarisch erfährt man nur die Fälle, in denen geholfen wurde, oder die, welche tragisch ausgingen. Von den chronisch Hoffnungslosen schweigt die Geschichte. Sie singt das Loblied des Grafen Schack, der von seinem rationellen Protektionssystem grosse Freude und bleibenden Ruhm übrig hatte. Sie erweckt das Interesse für die tragische Sorgenzeit im Leben Schindler's erst in dem noch tragischeren Moment seines jähen Endes. Um Die, welche prophyllaktische und schöpferische Hülfe brauchen, kümmert sich Niemand, bis sie in der äussersten Verzweiflung um Hülfe schreien. Die Hülfe sollte aber da einsetzen, wo die Lebenssorge wie ein eiserner Balken quer über den Weg zum Aufstieg liegt und in die Niederung der Markthallen zurückzwingt. Und wenn sich die so Geprüften zurück zwingen lassen und dem Brode nachlaufen, so finden sie oft schon alle Thüren der Käufer besetzt und sind zweifach gestraft. Sie haben Kraft, Zeit, Stimmung und Muth für Nichts geopfert.

Es wäre eine grosse That, und eine solche, die der Menschheit sichere Zinsen trüge, wenn eine Organisation versucht würde, die an Stelle der Stipendiengnade einen Kapital-Fonds gründete, aus welchem auf eine gewisse Zeit ein gewisses Fixum an begabte Maler und Bildhauer ausbezahlt würde.

Dieser Gedanke liesse sich sehr weit verfolgen. Wenn ihn die Künstler ergreifen und in einer geschlossenen Einheit, in dem System einer Selbstverwaltung von modernstem Betrieb, in die Praxis übersetzen würden, so wäre unsere wilde, von der Konkurrenz zerrissene und geschädigte Kunstproduktion in gesündere Bahnen zu lenken.

Gerade die diesjährige Ausstellung der Secession veranlasst ein tieferes Eingehen auf die vorhandenen Konflikte zwischen Kunst und Industrie, zwischen künstlerischer Hingabe und materieller Interessenpolitik. Denn namentlich die originellen Werke der Secession, die Werke, welche die Jury guthiess und in welcher die Partei der Individualität ihr Vollrecht gab, finden keine Käufer. Sie werden betrachtet, mehr angestaunt als bewundert und von den Besitzenden nicht begehrt; die Geschmacksentwicklung des Publikums steht eben nicht auf dem Niveau der Modernen. Sie fordert von der Kunst etwas ganz anderes als «ausgefallene Versuche, merkwürdige oder verrückte Experimente, rücksichtslosen Realismus und sinnlose Farbenkombination». Mit diesen Bezeichnungen fertigt das liebe Publikum die Zeugen heisser Bestrebungen und ehrlicher Irrthümer ab und bleibt im Ankaufen Denen treu, die es versteht. Hat aber ein Künstler, der in kleinen Verhältnissen lebt und von seiner Berufsthätigkeit abhängt, eins, zwei oder drei solcher Ausstellungsjahre ohne reellen Verkaufserfolg hinter sich, so kann ihm auch der Beifall der Kollegen und Kenner nicht helfen, er muss zu dem Fabrikgeschäft «nach berühmten Mustern» desertieren. Es ist unendlich schwer, das Publikum, was Bilder kaufen kann, zum Künstler hinanzuziehen. Das Publikum hat durch die Majorität und durch den Mammon das Uebergewicht und zieht beharrlich nur zu oft zu sich hinunter. Auf ein harmonisches Verhältniss zwischen Publikum und Künstler zu warten wäre verlorene Liebesmühe. Im Gegentheil: die Künstler sollten die Menge ruhig ihren mittelmässigen Geschmacksliebhabereien überlassen, sollten den Ankauf der minderwerthigen Kunstwerke als ehrlichen Geschmacksbarometer auffassen und die Anschaffung guter Kopien durch Stich und Photographie als unbedingt wünschenswerth gelten lassen. Denn das ist ein Umweg, auf dem sich die Anschauung allmälig klärt. Auf Mäcene, welche Kenner sind, kann man nicht zählen, nur hoffen. Da aber das Hoffen keine Thätigkeit und keine Hilfe ist, so wäre es zu wünschen, dass die einsichtigen Künstler zu dem aktuellen Entschluss einer Selbsthilfe kommen. Sie würde auch den Neid der Verkaufenden und Nichtverkaufenden, wenn nicht aus der Welt schaffen, doch mindern. Jeder bliebe auf seinem Gebiet sein eigener Herr und der sogenannte «Kitsch-Maler» dürfte ruhig dem Publikum sein frisches Konfekt verkaufen, während der Kunstmaler ein freier Schöpfer, in bescheidener Unabhängigkeit seiner inneren Mission folgt.



J. F. Leempoels. In der Kirche.

Wenn die Secession durch die Heraushebung des Konflikts zwischen künstlerischer Mission und äusserem Brodzwang in der Malerei die erste Parole zu einer beginnenden Lösung der sozialen Frage in der Kunst ausgegeben hätte, so wäre ihr damit ein Anrecht auf historische Unsterblichkeit verbürgt. Mit dem inneren Erfolg, den sie in diesem Jahr als repräsentirende Gruppe der neuesten Richtung in Deutschland erreicht hat, kann sie zufrieden sein. Denn sie hat ihren Anhängern die Gelegenheit gegenseitiger Betrachtung und Vergleichung

gegeben, ihren Gegnern zeigte sie ihre Kraft, ihre Fortschritte und ihre Irrthümer. Sie überzeugte sich und die anderen, dass sie den Gefahren, die Natur abzuschreiben oder die Natur zu entstellen, auszuweichen hat. Denn sie führt auf zwei falschen Wegen zu falschen Zielen. Eine self made Technik darf doch nur Mittel zum Zwecke bleiben und nicht an die Stelle der Kunst jene Geschicklichkeit setzen, von der Rapin in der Ateliersprache sagt: «cette habilité, c'est une fichue qualité». Sie ist es, die zum äusserlichen Virtuosenthum und zum Raubbau mit einem vorhandenen Spezialkönnen verführt. Jede wahrhaft künstlerische Thätigkeit wird von einem einmal angenommenen System, auch von dem System der Gesetzlosigkeit in der Technik, gefährdet. Sie bedarf fortgesetzt erneuten Aufschwungs, erneuter Lebensstoffe, erneuter Anschauungen, damit die «Seele» keinen Schaden leide, — die Seele des Kunstwerks, die kein leerer Begriff, sondern eine Macht ist. Sie ist die Grossmacht, welche die so oft aussetzende Verbindung zwischen Künstler und Publikum wie im Fluge wieder herstellen kann, die Gleichgiltigen aller Sorte plötzlich aufweckt, sehend macht und ihre Begeisterung wie ein Sieger gewinnt. Die alten und die neuen Gross-Meister beweisen unsterblich die Wahrheit dieser «Seelenlehre» in der Kunst durch ihre Werke.

Die Partei der Secession gewährt der strebenden Individualität die freieste, weiteste Bahn. Es wäre ein gefährlicher Widerspruch, wenn sie bestimmte Forderungen, eine Art Parteiprogramm auf künstlerischem Gebiete aufstellen würde. Auch auf ihrem Boden wird sich das Gesetz vollziehen: dass sich in der Kunst Jeder sein Einzelrecht auf seine ganz eigene Weise erobern muss. Wie er auch zu der Herrschaft durch seine Werke gelangen oder die gewonnene Herrschaft zu behaupten vermag, eine glückliche Erfahrungspraxis wird ihm bestätigen, dass es die Kraft der künstlerischen Individualitat ist, welche die monarchischen Rechte proklamirt, erhält und die Wirkung für die Zukunft bestimmt.

Sie haben jetzt einen wahren König in dem Reiche der Kunst, Bruno Piglhein, begraben. Fünf Gemälde aus seinem Nachlass wurden in die Secessions-Ausstellung aufgenommen und dort erfüllen sie die Mission, die Zeugen seiner Grösse zu sein. «Moritur in Deo», die «Centauren», das «Frühlingsidyll», «Abdallah» und ein «Portrait», lauter Gegensätze und lauter Kunstwerke erster Grösse; die Portraits, Zeugnisse seiner Fähigkeit lebendig und in grossen Zügen zu charakterisiren, das «Frühlingsidyll», ein Lied der Lieblichkeit, die «Centauren», ein antidiluvianisches, dramatisch bewegtes Liebespaar, das uns menschlich näher tritt als alle Dutzend-Pärchen auf populären Bildern, das in seiner Natur dasteht, wie hineingeboren. Wir glauben an die Existenz dieser Centauren, denn sie leben.

Und dieser Christus! Da ist es, das irdische Golgatha, das in den Himmel ragt, das sind Wolken, wirkliche Wolken, welche die Erde verhüllen und der Engel, welcher auf das Kreuz herniederschwebt und den letzten Erdenseufzer des Menschengottes wegküsst, er hat Flügel, an die man auch glaubt, er hat die himmlische Mittlerseele, welche zwischen Gott und Menschen verbindet. Das ist ein Engel, der für den Himmel wirbt. In diesem Piglhein'schen Meisterbild deckt sich Technik und Empfindung so vollständig, dass man weder an das Eine noch an das Andere zudringlich erinnert, sondern ganz von dem spontanen Feuer dieser offenbarten Schöpferkraft hingerissen wird. Das ist keine Melodie, sondern Wagner'sche Musik, ein Meer von Harmonien und Klängen.

Trotz aller gemalten Golgatha's der Welt, das Piglhein'sche ist einzig in seiner Art; es trägt das Feuerzeichen des Piglhein'schen Genies und ist sein ureigenstes Werk. Er hätte nichts hinterlassen können, was packender die Macht der Farbenschönheit mit der Macht des seelischen Ausdrucks gepaart hätte. Ist auch sein «Jerusalem», dieses grosse Dokument Piglhein'schen Künstlerthums verbrannt, sein «Moritur in Deo» würde genügen, seine Unsterblichkeit zu verkündigen und zu erhalten.

Auch über seinen Tod hinaus wird Bruno Piglhein ein Führer der Secession bleiben. Sie wird in seinen Werken glänzende Vorbilder sehen, welche den Glauben an die Macht einer grossen, vornehmen Künstlerschaft wie ein Evangelium offenbaren.





Arthur Langhammer pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Der Heilige.



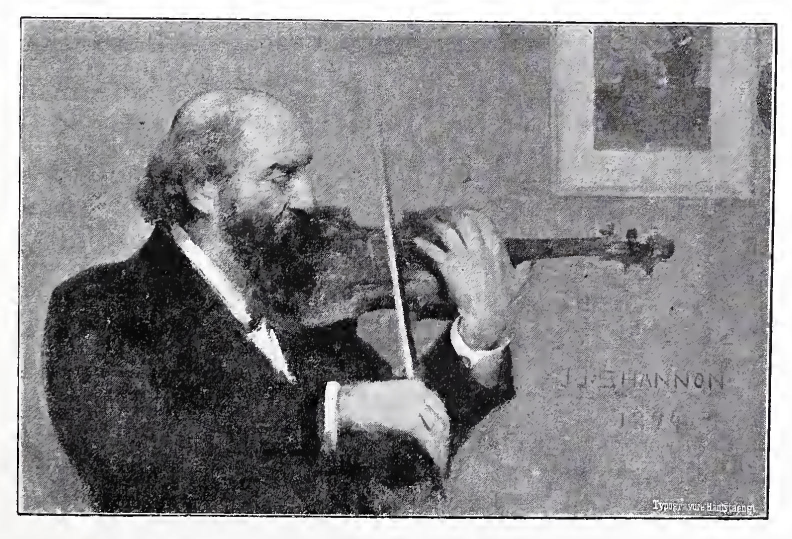
DIE

AUSLÄNDER IM MÜNCHENER GLASPALAST 1894.

VON

FRED. WALTER.

Vor Jahren hat man bei uns über den folgenden Witzblattscherz viel gelacht: es war ein englischer Reiseonkel abgebildet, der in einem Restaurant möglichst lümmelhaft dasass, die Beine auf dem Tisch. Er hatte sich ein Beefsteak bestellt und der Kellner fragte: «Englisch?» — «Uas ist englisch?» — «Englisch ist roh?» — Erstens beurtheilte man bei uns damals noch viel mehr als heute die Engländer nach den reisenden Schneidern und Handschuhmachern, die im Sommer den Continent unsicher machen und sich um's Leben gern für Lords halten lassen und zweitens hatte man so viel wie gar keine Ahnung bei uns von der wirklichen Höhe der Cultur in Altengland und namentlich von der Vornehmheit der englischen Kunst. Sie schickten uns ja nichts über den Kanal herüber und von uns kam doch nur eine recht geringe Anzahl von Menschen zu ihnen. Seit sechs oder sieben Jahren ist englische Kunst auf unseren Ausstellungen vertreten, eine Fülle fruchtbringender Anregungen haben wir ihr zu danken, wir wissen, dass die Wiege der ganzen modernen Malerei höheren Stils in England stand, und wenn wir heute durch die Ausländersäle deutscher Ausstellungen streifen, so finden wir, es ist das Beste, das Vornehmste und Eigenartigste gewiss aus dem Insellande gekommen. «Englisch ist fein», heutzutage wissen wir es. Und das bezieht sich wahrhaftig nicht nur auf Hosen- und Paletotschnitte, auf Handschuhe und Spazierstöcke, sondern so ziemlich auf Alles, was die Höhe moderner Lebensführung bestimmt. Wenn wir überhaupt noch dazu kommen, dass im Kunstgewerbe unserer Zeit sich eine Art von Styl des 19. Jahrhunderts herausbildet, so geschieht das durch die Schule des englischen Geschmacks; und die Engländer und Schotten haben es in wenigen Jahren dahingebracht, dass unsere Maler nicht mehr das einzige Heil in der französischen Kunst suchen, sondern bessere Vorbilder in jener stammverwandten Cultur finden, die den Vorzug hat, auf eine herrliche Tradition sich zu gründen, eine Cultur, deren Entwicklung aus den Einflüssen der Grossen früher Jahrhunderte ein organischer und logischer war und heute noch klar zu verfolgen ist. In England ist seit Van Dyck die grosse Tradition der Bildnissmalerei nie ausgestorben, Dank dem Reichthum des Landes, von dem natürlich dieser Kunstzweig in erster Linie abhängt. Watts, Sargent, Ouless, Orchardson, Hacker, Herkomer, Shannon, George Reid, Guthrie, Lavery, Walton, Furse u. s. w. — welche Fülle von Männern ersten Ranges und welche Schaar von Individualitäten! Jeder ein Anderer und jeder ein Ganzer!



J. J. Shannon. Portrait des Herrn Poznanski.

Auch heuer steht im Münchener Glaspalast die englische Abtheilung thurmhoch über den übrigen Ausländergruppen. Es ist fast nichts Schlechtes darunter und sie enthält — bis auf die Schotten,



J. Ross. Beim Baden.

die nun einmal der Secession gehören — bezeichnende und werthvolle Schöpfungen aus allen Gebieten englischer Malerei.

Aus dem Portraitfach in erster Linie. Ganz glänzende Leistungen bilden, wie schon angedeutet, die Portraits des jungen Malers J. J. Shannon, namentlich das Kinderbildniss: «Ein japanesisches Bilderbuch» und das holdselige Mädchenconterfei «Eine Blüthe». Er hat ein fünf- oder sechsjähriges Mädchen gemalt, bildhübsch und von jenem vornehmen Reiz, der gerade den Kindern der Engländer in solchen Jahren eigen ist; das Mädchen blättert in einem japanischen «à la Leporello» gebundenen Bilderbuch und die lustigen Zickzacklinien der bunten Bilderreihe geben dem Ganzen eine originelle und geschmackvolle Bewegung. Und gemalt ist das so frisch und zart und farbig dazu, dass es eine Freude ist. «Eine Blüthe» ist ein junges Mädchen in Weiss, das rosenfarbige Centifolien im Schosse hält, eine typisch-englische Erscheinung, mimosenhaft zart, so rein, so schön, so hold — und nicht eine Spur von fader Süssigkeit, trotz des idyllischen Vorwurfs und trotz der gefährlichen «Stimmung in Rosa und Weiss». Das Ganze ist eben so breit und kühn gemalt, mit so markiger Kraft, dass kein Gedanke an Schwächlichkeit aufkommen kann. Ein zweites Frauenportrait lässt in der Behandlung des Kopfes wohl Shannon's ganze Kunst wiedererkennen, aber die unglücklich gewählte Toilette in ihrem brandigen Violett giebt mit dem dunklen Hintergrund zusammen keine sehr angenehme Wirkung. Ueber alles gesund ist dafür das Portrait des Geigers Herrn Poznansky; der scharf umrissene Künstlerkopf ist sehr originell in den Raum hineingesetzt. Ein Bildnissmaler von hohem Rang, der so Weitauseinanderliegendes mit gleicher Meisterschaft zu bewältigen weiss, so Zartes wie das Kind und die Jungfrau und so Markantes wie die Züge des Violinspielers!

Zwei Männerportraits von erster Qualität hat auch Sir George Reid in Edinburgh ausgestellt. Auf dem einen Bilde sehen wir einen hochgewachsenen Greis in ganzer Figur, den alten englischen Gentleman, wie er im Buche steht. In seinem gewiss absichtlich bescheidenen schwarzen Ueberrock steht dieser Mann doch vor uns wie ein Fürst, Selbstbewusstsein in jeder Miene; er hat ein Leben voll Arbeit und Erfolg hinter sich, er weiss genau die Summe seines Werthes und stellt gewiss noch heute, trotz des gebeugten Rückens, seinen Mann. Fast zu virtuos ist der neben dem Herrn stehende Stuhl mit dem Hut gemalt; dies Stillleben lenkt durch seine frappirende Körperhaftigkeit den Blick des Beschauers zunächst auf sich. Reid's zweites Bild stellt den Lord Trayner in rother Amtstracht mit Perrücke dar. Gemalt ist es nicht minder trefflich, wenn auch die einfache Grösse des erstgenannten Portraits ihm nicht in gleichem Masse eigen ist.

W. Furse bringt — lebensgross — einen Fuchsjäger zu Pferde mit seiner Meute. Im Vorjahre haben wir den Maler aus kleineren Bildern kennen gelernt, die durchweg reizend und Beweise eines ganz seltenen Könnens waren. Mit diesem Kolossalbild rückt er nun gleich in die erste Reihe der englischen Maler. Es war eine Riesenaufgabe, das Alles zu einem harmonischen Ensemble zusammenzufassen, und sie ist in hohem Masse gelungen. Gelungen ist die Erscheinung des schneidigen Reiters im rothen Rock, des Pferdes, gelungen ist die

düstere Unwetterstimmung, die sich über die Scene breitet und ganz besonders gelungen ist die Meute der schönen Fuchshunde. Das Bild wird wohl der Halle eines jener fabelhaft schönen Schlösser Englands, deren Anblick uns die ganze Romantik von Bulwers und Walter Scotts Romanen verstehen lässt, zum Schmucke dienen — ein fürstlicher Schmuck.

Vom Grössten zum Kleinsten: von Alma Tadema ist ein mit der ganzen minutiösen Geschicklichkeit des feinsinnigen Anglo-Holländers ausgeführtes Frauenbildniss da, das Abbild der Mrss. Wyllie; Harrington Mann, der ausgestreckte Göttin der Jagd und des Mondes um eine oder zwei Kopflängen zu viel bekommen. Von Stott ist auch ein grosses Flussbild «Sanfte Winde» mit einem Himmel, dessen zarte Tinten einfach wundervoll gemalt sind. Recht interessant ist es, mitten in der Reihe moderner englischer Malereien ein älteres Werk des genialen verstorbenen Frank Holl zu sehen, ein Bild kleineren Formats, das den Titel «Gewissensbisse» führt: ein alter Mann im rothen Kleid — man mag dabei an einen der berühmten Cardinäle vergangener Jahrhunderte denken, die Alles eher waren als Diener Gottes, an einen



Adrien Demont. Die Sintfluth. (Genesis IX. 13.)

sich an den Besten von den Boys von Glasgow gebildet hat, sandte neben andern hübschen Sachen den trefflichen Studienkopf einer Italienerin, der coloristisch sehr anziehend gerathen ist, G. P. Jacomb Hood zwei frische, rosige und unendlich liebenswürdige Portraitskizzen.

Stott of Oldham, der schwer zu übertreffende Meister feinen Farbenemails, ist doppelt vertreten: von ihm ist eine von ihren Nymphen betreute «Diana» zu sehen, in Zwielicht und Dämmerstimmung; die nackten Gestalten der jungfräulichen Göttinnen sind von berückendem Liebreiz. Leider hat nur die auffallend gerade sterbenden Alba oder einen ähnlichen Mann der Heuchelei und des Mordes — ein alter Mann im rothen Gewande also sitzt einsam in seinem Lehnstuhl, bleich und fröstelnd vor sich hinstarrend und Gespenster sehend, die uns der Künstler freilich nicht mitgemalt hat, die sich aber im Ausdruck der Augen jenes Mannes spiegeln. Ein Historienbild im besten Sinne des Wortes, das seine Wirkung thut, auch ohne dass wir über die Persönlichkeit des Dargestellten genau unterrichtet sind. Dazu gibt der Purpur des Kleides mit den schwarzbraunen Tönen des Stuhls u. s. w. einen wundervollen Farbenklang.

Ein merkwürdiges — vielleicht das merkwürdigste — Werk des merkwürdigen Präraphaeliten Burne-Jones führt den Titel «Perseus und die Graien». Der Künstler schildert uns die Scene, wie Held Perseus — in mittelalterlicher Silberrüstung — zu den unheimlichen Graien kommt, um diesen Damen ihren Zahn und ihr Auge wegzunehmen — sie besassen zusammen nur ein Exemplar von diesen nicht unwichtigen Körpertheilen. Dadurch zwang er sie, ihm den Weg zu den Nymphen zu zeigen, die ihm Flügelschuhe und den Helm des Hades gaben, der unsichtbar machte. An dem Bilde von Burne-Jones sind nur Hände und Gesichter gemalt, das übrige ist in Metall, in ganz flachem Relief ausgeführt, die Rüstung des Helden silbern, die Kleider der Graien golden. Der Grund ist naturfarbenes Eichenholz und auf diesem sehen die ciselirten Metalltheile genau so aus wie die Goldstickereien der bekannten japanischen Paravents. Eine lateinische Inschrift in vielen Reihen stilisirter Metallbuchstaben über dem Bilde erklärt den Vorgang. Trotz der grossen Absonderlichkeit der Darstellungsart wirkt dieses Werk Burne-Jones doch absolut künstlerisch und vornehm im höchsten Grade.



René Gilbert. In der Werkstätte.

Links davon hängt ein kleines quadratisches Märchenbild von Marianne Stokes, «Der verwunschene Prinz»; eine kleine Prinzessin erblickt auf einem Baumzweig in Froschgestalt den verwunschenen Prinzen, der anscheinend eben zu ihr spricht. Die Scene athmet köstliche Naivität und echte Märchenpoesie. Nicht ganz so unfragwürdig ist das zweite, grössere Bild der Künstlerin «Schlummerlied». Zwei Engel singen im Stall zu Bethlehem die Gottesmutter mit dem Christkind zur Ruhe. Die heilige Frau schläft schon, das Kind hat noch in drolliger Neugier die Augen offen. Das harte Nebeneinander von Roth und Blau stört ein wenig, ebenso wie die absolut gleiche Gewandung und Gestaltung der beiden harfenspielenden Sänger. Man denkt unwillkürlich an das Couplet: «Ja so zwei wie wir zwei, die find't man net gleich» — vorausgesetzt, dass man mit dem schönen Lied bekannt ist.

Als vollkommen Neuer kam uns Münchenern in diesem Jahre Henry Scott Tuke, dessen «Kartenspielende Matrosen» gleich in erster Zeit für unsere Pinakothek erworben wurde. Er ist als Maler eigentlich mehr Franzose als Engländer und hat jedenfalls sein Können nicht unter dem Einflusse spezifisch englischer Vorbilder entwickelt; gewiss ist er aber ein ausgezeichneter Maler, dessen Arbeiten ebensoviel Sorgfalt als Geschicklichkeit zeigen. Diese Eigenschaften beweist er besonders auch in dem Bilde «Zum Waldbad», wo er den Körper eines nackt durch das Grün schreitenden Jünglings in vollkommener Schönheit wiedergibt. Voll sonnigen Farbenglanz ist die frischgrüne Detailstudie aus einem «Garten in Corfu» ein Stückchen lebensgrosse Landschaft, das nicht naturfreudiger und anziehender gemalt sein könnte. Den Thiermaler und Thierbildhauer John Swan haben wir schon früher als einen Meister ersten Grades schätzen gelernt, aber doch noch nie hier durch ein so grossstiliges Werk vertreten gehabt, wie seine «Maternité»: eine säugende Löwin. Ein Idyll, aber das Urbild wilder Naturkraft zugleich. «Weh dem, der uns stört», sprechen diese Augen und unwillkürlich mag einem Schauer über den Rücken rieseln bei dem Gedanken, man könne zufällig und ungeladen zu solch' einer Familienscene kommen. Schildert uns hier ein grosser Künstler eine Bestie in ihrer Mütterlichkeit mit beinahe menschlichem Ausdruck, so gibt uns Thorburn Ross in seinem Bilde «Der Kopf des Chevalier de la Bastie» mit wesentlich weniger Glück ein Bild menschlicher Bestialität. Es ist eine blutrünstige Geschichte aus dem sechszehnten Jahrhundert, deren Schlusskapitel



Lorenz Alma-Tadema pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Portrait der Mrs. C. W. Wyllie.





L. C. Nightingale pinx.

Mai-Morgen.



da abgemalt ist, und die sich ansieht, wie eines der gräuelvollsten Kapitel aus der Mordchronik der Königsdramen. Für so viel Aufwand von Blut und Grausen ist aber der Vorgang zu nebensächlich und es ist dem Maler auch nicht gelungen, zu erschüttern, er macht blos «gruseln». Thorburn Ross kann übrigens doch noch was Besseres als solche grausige Haupt- und Staatsaktionen malen, das zeigt sein superb gemachtes und überaus naturwahres Aquarell: «Serata Veneziana». Auch ein Stück Schauder, der nur auf die Nerven und nicht an's Herz geht, ist F. Morley Fletcher's «Todesschatten». Ein Mann und ein Weib neben einander auf einem Divan, beide mit gerötheten Augen, weinend. Beweinen sie einen Todten — sterben sie selber um einem unerbittlichen Schicksal zu entfliehen? Der Maler lässt die Frage offen. Dass es übrigens nicht immer stört, wenn der Künstler dem Beschauer ein Räthsel zu rathen übrig lässt, beweist das Märchenbild des Glasgowers James Christie «Der rothe Fischer». Ein grotesker magerer Kerl von Mephistotypus sitzt am Ufer eines Teiches und angelt — Beutel mit Gold und andere Schätze. Unten im Wasser sind Nixen und Necker sichtbar. Vielleicht ist in der Heimath des Malers die Geschichte vom rothen Fischer so populär, wie bei uns die von Hänsel und Grethel, bei uns kennt man sie nicht. Aber gleichviel! Der Maler hat es verstanden, seiner Darstellung Märchenreiz zu verleihen und darum zieht sie uns an und wer ein Bischen Phantasie hat, kann sich an der Hand dieser vortrefflichen Darstellung mit Leichtigkeit sein «Märchen vom rothen Fischer» selber erdichten. Von Vielen miss- und unverstanden bleibt J. H. Lorimer's freundlich anmuthiges Familienbild «Potpourri». Das letztere Wort hat den Sinn nämlich für unsere Generation in Deutschland beinahe verloren, den es zu Grossmutters Zeiten hatte, in England freilich noch hat, wie der Maler beweist: ein grosses Gefäss, in dem man Blumenblätter sammelt und welken lässt, um die Wohnräume so ständig mit einem feinen discreten Duft zu erfüllen. Lorimer's Bild stellt die Blumenernte für den «Potpourri» in einer kinderreichen Familie dar; in Massen werden dem bauchigen Thonhumpen glührothe Rosenblätter zugetragen. Die Kindergestalten sind äusserst lieblich und hübsch. L. C. Nightingale's «Maimorgen» — eine schöne Dame, die an einem Parkteich stehend, Schwäne füttert — ist ein Bild von ganz spezifisch britischer Grazie, ein wenig süss, aber elegant durch und durch. An John Collier's «Mignon», die eben den Eiertanz ausführt, ist die überaus glücklich beleuchtete Wirkung des Lampenlichtes auf dem rothen Knabengewande zu loben. Die beiden Bilder von Robert Macbeth, «Diana» und «Hirschjagd» im Seenebel, lassen ziemlich deutlich erkennen, dass das eigentliche Gebiet des Künstlers nicht die Oelmalerei ist; dieser, ein erster Meister der Radirnadel, sieht zu viel Detail, er sieht zu «klein». Erfunden sind die beiden Werke aber sehr originell und mit grosser zeichnerischer Gewandtheit ausgeführt.

Louis Jimenez. Die Aepfel.

J. Denovan Adam hat eine Viehheerde im schott-

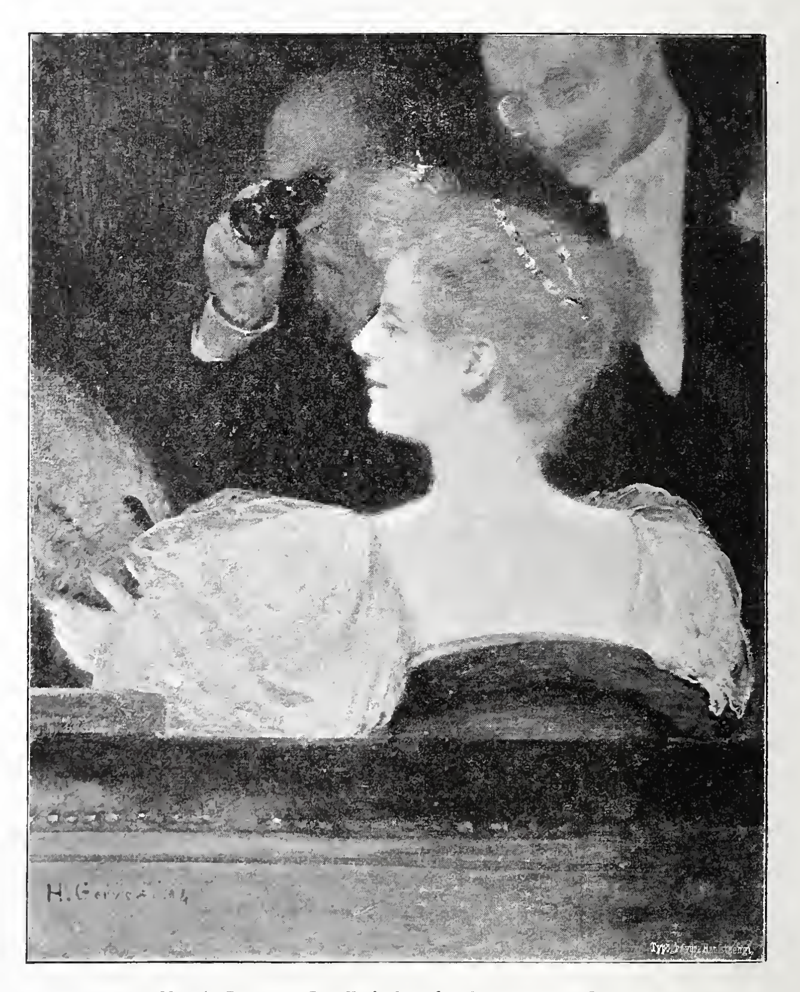
schen Hochland gemalt, von ähnlicher Wucht der Darstellung und ähnlicher Düsterheit der Gewitterstimmung wie sein vorjähriges grosses Bild war; in einer kleineren Arbeit «Winterquartier» schildert er gleich gut ein Stall-Interieur. In seiner Kunst wie in der Swans lebt noch was von Landseer's grosser Art, die Natur und speziell das Thierleben zu schildern.

George Pirie aus Glasgow, der sich ebenfalls die Farbengebung der «Boy's» mit Glück zu Nutze gemacht hat, lernten wir schon im Vorjahre als ganz exquisiten Hundemaler kennen. Diesesmal brachte er ein grosseres Bild «Jagdscene» in die Ausstellung, das eine in wildester Bewegung hinrasende Meute von Fuchshunden darstellt. Der Kenner guter Malerei wie der Hundekenner findet seine Rechnung bei dieser ausgezeichneten Arbeit, die in der Bewegung jedes conventionelle Moment vermeidet und jedenfalls die Frucht scharfäugigster Beobachtung ist. Auch ein Wache haltender Hund in einer Tonne, den Pirie gemalt hat, ist eminent gesehen.

Unter den Ankäufen des bayerischen Staates ragt ein Aquarell von J. Austen Brown durch Schönheit der Stimmung und ganz eminente technische Virtuosität hervor, «Abend» betitelt es sich: eine einfache, ernste Landschaft, ein Hirt, der eine Kuh heimwärts treibt, und sich eben die Pfeife anzündet. Breitere und tonigere Wirkung wird man in Wasserfarbentechnik selten erreicht sehen. Auch in seinen Oelbildern imponirt der Künstler durch die flächige Behandlung und starke persönliche Eigenart in der Erfindung seiner Bilder, die meist recht einfache Vorgänge behandeln.

Aus dem Bereiche der Landschaft bietet die englische Abtheilung viel Gutes, Vorzügliches und zum Theil Wunderschönes. Brownlie Docharty und Alfred East sind durch Landschaften grossartigster Auffassung repräsentirt, von Davis finden wir Ansichten mit prachtvoll getonter und ebenso fabelhaft gezeichneter Ferne. David Murray mit seinem «Hampshire Heu» gemahnt fast an Castable, und sein grosses Sumpfbild, «Ein schwüler Tag», ist nicht minder schön. Von Alfred Parsons, von David Fulton, von Hunter, Leslie Thomson, J. R. Murray, Walter Mc. Adam, Paul Maitland, Robert Mac Gregor und noch einem Dutzend Anderer sind Landschaften da, von denen fast jede Einzelne ausführliche Würdigung verdiente.

So harmonisch, so gleichmässig gut und so künstlerisch durch und durch wie die Engländer ist keine andere Ausländergruppe im Glaspalaste vertreten. Die Italiener und die römischen Spanier haben eine Fülle jener wohlverkäuflichen und mit einer geschickten Spitzpinselei, die viel mehr Handwerk als Kunst ist, ausgeführten Bilder geschickt und fast Jeder gibt in seinem Bilde ziemlich genau dasselbe, was er uns schon oft



Henri Gervex. Im Zwischenakt der grossen Oper.

gegeben hat. Diese sublime Geschicklichkeit, die sich in der verschwenderischen Anhäufung kleiner Virtuoseneffektchen gefällt, imponirt auf's erste Mal, lässt gleichgiltig, wenn man eine zweite Probe sieht, dann langweilt sie und schliesslich degoutirt sie fast, weil man endlich erkennt, es stecke nicht eine Spur wahren künstlerischen Strebens dahinter. Das ist einfach eine Art Kunstgewerbe, das mit Oelfarben hantirt und bei dem die Geduld und die guten Augen die Hauptrolle spielen. Von den Italienern ist von diesem Urtheile beinahe einzig

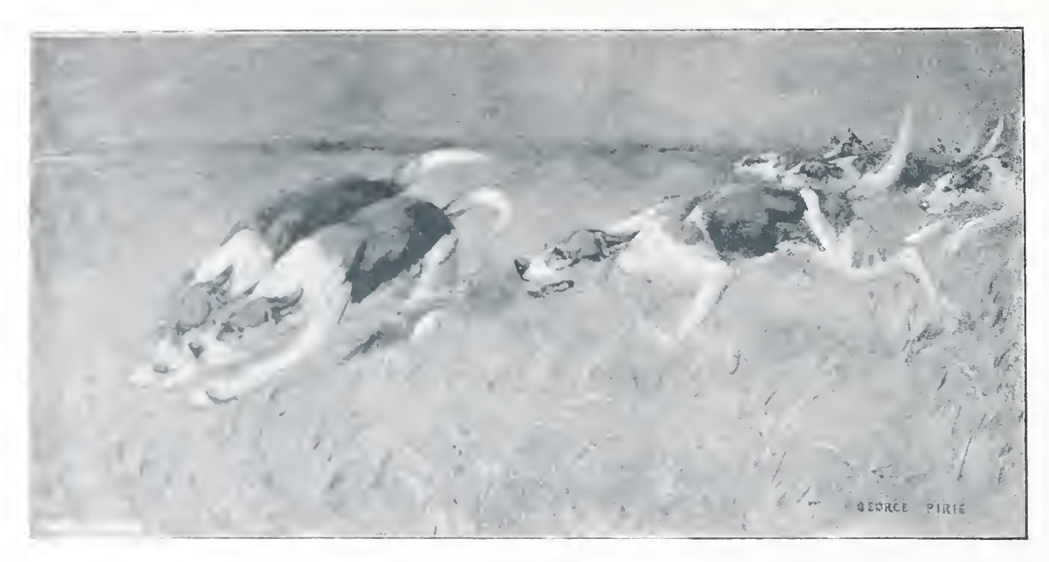


Francis Tattegrain. Die Almosen-Sammlerinnen des Asyls für alte Matrosen in Berck-sur-mer.

Dall'Oca Bianca auszunehmen, dessen «Foglie cadenti» — Spitalhof an einem Herbstabend mit lustwandelnden alten und einer jungen Nonne — nicht nur sehr schön gemalt ist, sondern auch durch die unsägliche Traurigkeit seiner Stimmung zu Herzen spricht. Aus der Reihe der Spanier weicht natürlich José Villegas ab von den Massenfabrikanten, aber auch er, den wir im Vorjahre in der Ausstellung der Secession vielleicht als den raffinirtesten Körner seiner Zeit erkennen durften, gibt sich heuer in kleiner Münze aus.

Bei den Holländern finden wir ebenfalls Vieles, was recht respektabel ist, und Weniges, dessen Werth über die nun schon gewohnte, gleichmässige kühle Eleganz der Mache hinausginge, die wir seit sechs Jahren in den holländischen Sälen des Glaspalastes und der Secession gewohnt sind. In allererster Linie gehört zu dem Letzteren «Das Publikum bei der Revue» von Nicolas van der Waay in Amsterdam. Abgesehen davon, dass Erde und Himmel virtuose Darstellung gefunden haben, wird man selten eine Menschenmenge, bei aller Sorgfalt für's Einzelne, im Ganzen so gut und wahr gemalt sehen wie hier. First rate ist George Hendrich Breitner's Amsterdamer Strassenscene, ein Bild von frischester Kraft und gar nicht holländischem Temperament. Zwischen Breitner und van der Waay müssen übrigens irgend welche künstlerische Verwandtschaftsverhältnisse bestehen. Die Perle der holländischen Abtheilung vielleicht ist Henrik Willibrord Jansen's «Winterabend in Amsterdam»: eine von jenen interessanten Drehbrücken erscheint im Abenddunkel. Das ist herrlich gemacht, gross und wuchtig und wundervoll im Ton. Ein Damenportrait der reichtalentirten Therese Schwartze kommt dem Besten nicht gleich, was wir von dieser Malerin schon gesehen haben. Recht vieles in diesem Saale ist, wie gesagt, von jenem besseren Mittelgut, das herzlich erfreuen kann, sieht man's zum erstenmale, das aber später nicht mehr fesselt. In Holland sieht eine Quadratmeile Landes der andern gleich, eine Stadt der andern, ein Mensch dem andern, ein Bild dem andern. Die feinen Unterschiede, die doch bestehen, kann der flüchtige Ausstellungsbesucher kaum unterscheiden.

Reicher an Unterschieden ist schon die belgische Kunst, die freilich zum guten Theil der Pariser Schule entstammt. Omer Diericks' «Im Freundeskreise» darf



George Pirie. Jagdscene.

man zu den sechs besten Bildern der ganzen Ausstellung zahlen und es wird auch unter diesen noch ziemlich weit oben rangiren: eine Künstlergesellschaft, die bei der Lampe zusammensitzt und einem spielenden Cellisten zuhort. Seit Croyer's «Comitésitzung» haben wir kein Gesellschaftsbild von solchen Qualitäten mehr hier gehabt; das Lampenlicht, die rauchige Luft des Zimmers, die einzelnen Charakterköpfe, das Alles ist geradezu meisterhaft gegeben. Dass dieses Bild eine Medaille errang, ist leicht begreiflich, weniger vielleicht, dass die gleiche Ehre einem Frauenbildniss von de la Hoese zu Theil wurde, das gewiss tadellos korrekt gezeichnet ist, aber doch etwas zu ledern in der Farbe. Von van Leemputten ist ein Haidebild zu sehen, dessen Farbenfrische wahrhaft herzerquickend wirkt; von Verheyden eine grosse «Maschine» mit «Krabbenfischern», deren Genre schon etwas passé ist, von Willem Geets und Ernest Wante geschickt gemachte Sachen im Sinne der vlämischen Stilisten wie de Vriendt u. s. w.

Die Franzosen! Sie waren wohl, offen gesagt, kaum jemals so schwach im Glaspalaste vertreten und speziell kaum jemals so wenig französisch. Unter vielen der besten Bilder in ihrer Abtheilung stehen Auslandernamen. So unter «Eine Magdalena» von Walter Mac-Ewen: eine elegante Busserin, die bei frühem Morgengottesdienste in der Kirche um Vergebung ihrer Sünden fleht. Der Titel, nach dem ihr verziehen werden wird, steht schon im Titel des Bildes geschrieben. Sie hat viel geliebt, darum wird ihr auch viel verziehen werden». Der feuchte Weihrauchdunst in der matterhellten Kirche könnte nicht leicht besser gemalt sein. Die «Dorfschmiede», von der man die virtuos erreichte Wirkung der überhitzten zitternden Luft bewundern muss, ist von William Blair-Bruce, die «Ernte in Andalusien» mit ihrem vorzüglich gegebenen glühenden Sonnenschein von Gonzalo Bilbao, einem Spanier; das wundervoll charakterisirte und nicht minder hervorragend gemalte Conterfei der «Tochter des Rajah» von Sinibaldi — lauter Nichtfranzosen!

Unter den französischen Bildern steht wohl Barrau's «Kreuzweg in Katalonien» oben an, vor Allem was Intimität der technischen Durchbildung betrifft. Dagnan Bouveret hat dem Bilde wohl zu Gevatter gestanden und auf seine Rechnung sei auch die starke Neigung zur Süsslichkeit geschrieben, die man freilich vergisst, um der zeichnerischen Schönheit und der superben Modellirung der Gestalten halber. Man braucht übrigens kein Apostel des Hässlichen zu sein, um die Anhäufung schöner Gesichter auf diesem Bilde etwas — unwahr-



Mélanie Besson. Im trauten Kreise.



Ernest A. Waterlow pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Lachsfischer an der Küste von Irland.



scheinlich zu finden. Gibt es ein Land auf der Welt, wo unter fünf Frauen fünf Schönheiten sind! Ein sehr anerkennenswerthes Portrait ist Salgado's Bildniss der Malerin Virginie Demont Breton und es hat den Vorzug, uns die Genialität der hervorragenden Dame auch im Ausdruck des Abbildes erkennen zu lassen. Das Pendant dazu, das Bildniss ihres Gatten Adrian Demont, hatte der gleiche Maler im Vorjahre ausgestellt. Herr Demont selbst ist mehrfach vertreten: sehr respektabel und recht wenig aufregend; namentlich die «Sintfluth» ist ein wenig zahm, zu zahm, wenn man bedenkt, welchen herzbeklemmenden Eindruck auch schon die kleinste Ueberschwemmung macht. Und nun erst die Fluth, die Erdtheile zerstörte und ummodelte wie weichen Thon!

René Gilbert's Werkstätte eines Velocipedfabrikanten ist ein tüchtig beobachtetes und kräftig gemaltes Arbeiterbild — nur etwas gleichgültig der Vorgang. Dass auch die besten Menschen alt werden, beweist Bouguereau mit einem kauernden weiblichen Akt «Die Perle»; glatt und süss und nicht einmal mehr unfragwürdig in der Linie! Viel Grazie der Bewegung, wegen der man dem Bild fast englischen Ursprung zuschreiben möchte, ist den Figuren auf Cornillier's «Abenddämmerung» eigen. Louis Jimenez ist in seinen Bildchen zart und geschmackvoll, Detaille in seinen in Pereira-Tempera gemalten Soldatenbildern naturwahr, kräftig und sicher wie immer. Das grosse Strandbild von Francis Tattegrain lässt die wuchtige Kraft vermissen, welche die ersten Arbeiten dieses Malers ausgezeichnet hat, der einst so viel Aufsehen erregte. Am Ende ist die Müdigkeit, welche so viele Bilder ehedem bewunderter Franzosen heute kennzeichnet, doch typisch für Frankreichs ganze Kunst. Natürlich genug wäre es, dass einer Steigerung und Ueberreizung bis zur Grenze des Möglichen eine Erschlaffung folgt, eine Erschöpfung, — ein Verfall? — Wir können's ruhig ansehen, denn die deutsche Kunst ist im aufsteigenden Ast ihrer Bahn!



Die Melodie in der Kunst.

Von

Dr. RUDOLPH GENÉE.

Was man in der Musik unter Melodie versteht oder als melodisch zu bezeichnen pflegt, weiss ein Jeder, der überhaupt Ohr und Empfindung für Musik hat, auch wenn er über die musikalischen Formgesetze nicht näher unterrichtet ist. Es soll hier aber nachgewiesen werden, dass die Melodie nicht allein in der Musik, sondern in allen schönen Künsten etwas Wesentliches der Kunst ist, dass die Malerei sie ebenso verlangt, wie die Dichtkunst. Denn das was wir unter der Bezeichnung Melodie überhaupt verstehen, ist die Grundbedingung einer jeden schönen Kunst, und ohne Melodie wird jede Kunst als solche aufgelöst sein. Es handelt sich hierbei nicht um eine blosse Zeiterscheinung, um ein Modegesetz, das mit der Veränderung des Zeitgeschmackes einem andern Gesetze Platz machen kann, sondern es handelt sich um das, was seit Jahrtausenden, so lange überhaupt von Kunst die Rede sein kann, als etwas Unumstössliches bestanden hat.

Wer die neuern Musikströmungen durchgemacht und sie beobachtet hat, der weiss auch, dass eines der wichtigsten Prinzipien, die Richard Wagner für die dramatische Musik und für sein eigenes Musik-Drama aufgestellt hat, die Verbannung dessen ist, was wir bisher unter Melodie verstanden haben und was jederzeit darunter verstanden werden muss. Freilich sagte Wagner, dass er nur eine andere Auffassung von dem melodischen Elemente in der dramatischen Musik habe. Wagner

wollte durchaus und überall dem dichterischen Worte nur den erhöhten Ausdruck durch die Töne der Musik geben. Er wollte dabei wohl eine «Versmelodie» anerkennen, aber überall sollte das Orchester mit seinem Farbenreichthum an Harmonien die Herrschaft haben; das Orchester sollte die Versmelodie vorahnen und dann wieder die Erinnerung daran ausdrücken. Hieraus ergab sich nun erstens das durchgehende sogenannte «Leitmotiv» und zugleich die als neue Offenbarung verkündete «endlose» Melodie. Wenn Wagner von einer «Versmelodie» spricht, so kann er darunter nur ein musikalisches Motiv verstehen, das erst durch wiederholtes Wiederkehren erkennbar wird, — nicht aber eine durch Rhythmus, Tonfolge und bestimmten Abschluss sich charakterisirende Melodie. Was er unter Melodie verstanden wissen will, sind in seinem Musikdrama selbst nur rhapsodische Motive, und diese Motive, mit dem «Vorahnen» und der «Erinnerung», sollen die einheitliche Melodie des ganzen Musikdramas bilden. Wenn nun diese neue Theorie Wagner's auch in seinem eigenen Musikdrama durchaus bethätigt wird, so ist damit doch noch keineswegs erwiesen, dass sie für die Oper oder die dramatische Musik das einzig Richtige und das Mustergiltige ist. Die Theorien Richard Wagner's, die sein tiefes Denken und seine geistreiche Spekulation bekunden, haben nur Giltigkeit zur Erläuterung seiner eigenen Werke, aber unmöglich sind sie für die ganze dramatische Musik als bestimmend und mustergiltig anzuerkennen.

Wenn ich hier meine Erörterungen über die «Melodie in der Kunst» mit der Musik beginne, so geschieht es, weil sie der Allen verständliche Ausgangspunkt für die Folgerungen ist. Und wenn ich dabei zunächst auf Richard Wagner zu reden komme, so ist dies durch seine verkündeten Theorien begründet, wie durch seine ausserordentliche und epochemachende Erscheinung. Die ersteren wird man bekämpfen können, ohne damit die grosse Bedeutung der Individualität zu beschränken.

Ohne gewisse Kunstgesetze hat es niemals eine Kunst gegeben, so lange überhaupt der Begriff der «Kunst» sich festgestellt hat. Denn eben das, was wir als die ewig giltigen Kunstgesetze erkennen müssen, sind keineswegs Theorien, die erst für die Kunst gemacht wurden, sondern es sind die unumstösslichen Gesetze, die erst aus dem Wesen der Kunst und aus ihren Wirkungen sich ergeben haben. Die künstlerischen Formen werden stets von dem Wechsel des Zeitgeschmackes abhängig sein, und sie können mehr oder weniger durch ein hervorragendes künstlerisches Genie alterirt werden und neue Bahnen bestimmen. Aber das innerste Wesen aller Kunst wird darum doch stets unverändert und für alle Zeiten giltig bleiben, unbeschadet der Veränderlichkeit der Formen. Wir bedürfen, um dies zu begründen und um das daraus zu Folgernde klar zu machen, weder der auf unfruchtbaren theoretischen Spitzfindigkeiten beruhenden Systeme, noch der modernen philosophischen Gedanken- und Gefühlsanatomie, wie sie zur Verdunkelung der klaren Erkenntniss sich in die Kunstästhetik gemischt hat. Wir brauchen deshalb nur die Dinge an sich zu betrachten, wie sie sind, wie wir sie sehen und empfinden, und wir brauchen nur die künstlerischen Wirkungen, die auf allen Kunstgebieten aus gleichen Ursachen kommen, in ihrem Ursprung zu erkennen. Wir werden dann überzeugt sein, dass alle schönen Künste etwas Gemeinsames haben, das eben erst jeder Kunst ihr Wesen als «Kunst» bestimmt. Und zu diesem Gemeinsamen gehört das, was wir hier als «Melodie» bezeichnen wollen.

Von der Melodie in der Musik eine kurze Definition zu geben, ist nicht leicht, weil hier der Begriff vor Allem aus der Empfindung abgeleitet wird. Wir könnten sagen: die Melodie ist eine in sich abgeschlossene Form, die Anfang, Steigerung und Ende hat und die desshalb, durch natürliche, dem Ohr gefällige Modulation, durch ungestörten Rhythmus und durch bestimmten Abschluss sich unserem Ohr und Gefühl einprägt. J. J. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique erklärt die Melodie als «eine Folge von Tönen» (succession de sons), die derart nach den Gesetzen des Rhythmus und der Modulation geordnet sind, dass sie dem Ohr ein angenehmes Gefühl bereiten. Das gilt nun freilich von der Musik überhaupt, nicht allein von der Melodie; denn diese verlangt einen bestimmten Abschluss der Form, so dass wir empfinden: hiermit ist die Melodie (oder das melodische Motiv) beendet, — sie verlangt keine Fortsetzung. Zu dieser Definition stellt sich nun die Wagner'sche Theorie von der «endlosen Melodie» (auf die dramatische Musik beschränkt) in Widerspruch, wenn er auch in seinen Opernwerken, besonders in den frühern, die Melodie in unserm Sinne mehrfach anwendet.

Hinsichtlich der äussern musikalischen Struktur ist es interessant, dass die Form der Melodie sich fast immer in dem Zeitmaass von vier oder acht Takten bewegt. Was darüber hinausgeht, sind nur weitere

Ausgestaltungen des melodischen Motivs, aber dies Motiv selbst wird trotzdem auf jene vier oder acht Takte beschränkt bleiben. In der ältesten Musik, die noch keine Theilung in Takte hatte, wird desshalb die Melodie sich kaum bemerklich machen. Sowohl in der alten Kirchenmusik wie in den Liedern der Meistersinger, die noch keine Taktteilung kannten, bewegten sich die Töne ohne Rhythmus in gleichwertigen Längen, und ohne einen Unterschied zwischen Stamm- und Nebensilben zu machen, in der Weise des kirchlichen Choralgesanges. Bei dem im Laufe der Jahrhunderte so sehr gesteigerten und verfeinerten musikalischen Gefühl werden wir heute in den alten Singweisen die blosse Tonfolge noch nicht als Melodie anerkennen, obwohl sie es damals war. Die Melodie, wie wir sie heute verstehen, muss auch eine rhythmisch gegliederte und geordnete Form haben. Die Tonart, in der sie erklingt, muss so bestimmt ausgedrückt sein, dass die durchaus nöthigen Ausweichungen in Nebentonarten nur die angenehme Modulation bilden, zuletzt aber auf die Grundtonart, die wir in unserm Gefühl behalten müssen, wieder zurückführen.

Die vorher erwähnte Eigenthümlichkeit, dass die als eine bestimmte Melodie sich uns vernehmbar machende Tonfolge in der Grundfigur sich meist auf vier und acht Takte beschränkt, lässt sich, wie mir scheint, durch ein grammatisch-musikalisches Gesetz nicht erklären.*) Bei der Gesangmelodie wird diese Erscheinung zwar abhängig von der Versform der Sprache sein, aber sie ist nicht allein im Gesang wahrzunehmen, sondern auch in der Klavier- und sonstigen Instrumental-Komposition. Aber auch hierbei werden wir uns zu erinnern haben, dass die Musik auch als «Tonsprache» bezeichnet wird, dass also die blossen Töne ohne Worte demnach auf der Grundlage des poetischen Sprachgesetzes erklingen, indem sie das ausdrücken sollen, was die Sprache in unserm erhöhten Empfinden nicht wiederzugeben vermag.

Richard Wagner hat die Einheitlichkeit von Wort und Ton zweifellos ganz richtig empfunden, aber er hat Folgerungen daraus gezogen, welche von dem innersten Kern der Sache ihn abgeleitet haben. Seine theoretisch-kritischen Untersuchungen über das Wesen der Oper und über die Melodie in der Oper, wie er sie (in seinem älteren Werke «Oper und Drama») niedergelegt hat, enthalten in den scharfen und geistreichen Urtheilen über die Oper der ihm vorausgehenden Epochen so viel Treffendes, dass seine Darlegungen uns leicht verführen können, auch seinem ganzen System zuzustimmen. Es ist gewiss ganz richtig, wenn er — bezüglich seiner Charakteristik der Oper — zwischen der deklamatorisch richtigen Musik der älteren Oper, vor Allem bei Gluck, und der durch Rossini eingeführten Behandlung des Textinhaltes scharf unterscheidet, und Rossini vorwirft, er habe durch seine Missachtung des Textes die bei Mozart so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Musiker gänzlich aufgehoben. Während Mozart, bei dem Alles was er deutlich dem Sinn entsprechend sagte, doch in den «erfrischenden Thau seiner Musik» getaucht war, dabei seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen konnte, hat Rossini dies Verhältniss aufgehoben, indem er, ganz unbekümmert um das Verhältniss der Musik zum dichterischen Wert und Inhalt, die «absolute Melodie» zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte. Das ist gewiss ganz unbestreitbar. Wenn aber Wagner dann folgert, dass C. M. v. Weber, der wie kein Anderer die Melodie aus dem deutschen Volksgemüth nahm, sich damit nur gegen die Charakterlosigkeit der Rossini'schen Opernmelodie gewendet habe, keineswegs aber gegen die angeblich unnatürliche Stellung des Musikers zum Drama selbst, so gibt Wagner damit schon zu erkennen, dass er überhaupt eine Abneigung gegen die Melodie in der Oper hatte. Dass er dabei Mozart, vor dem er die grenzenloseste Verehrung hatte, als den herrlichen Meister anerkennt, bei dem Alles schön und doch zugleich voll dramatischer Charakteristik war, so dass bei Keinem wie bei ihm die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen habe, — so versteht man nicht recht, warum Wagner mit jedem seiner Werke mehr von diesem einzigen grossen Vorbild sich abgewendet hat, und man muss dabei zu dem Resultat kommen: Weil er seiner Natur nach das nicht konnte, was er an Mozart so liebe- und verständnissvoll bewundert, so suchte er andere Wege, als er im stärksten Gegensatz zu Rossini die Melodie immer mehr floh, indem er dafür das musikalisch deklamirende und harmonisch charakterisirende Drama einsetzen wollte. Bei aller Bewunderung dessen, was er darin geleistet hat, wird man sich doch fragen müssen, ob Wagner damit das richtige Verhältniss zwischen Musiker und Dichter wirklich hergestellt habe. Er hat die Melodie gemieden, weil sie ihn in seinem Bestreben, das Wort

*) Vielleicht ist der Musikgelehrte von Beruf in der Lage, eine Erklärung dafür zu geben.

in Ton und Harmonie zu charakterisiren, hemmte, wobei er aber doch verkannte, wie sehr gerade die geschlossene Melodie eine seelische Stimmung und Empfindung zum entsprechendsten Ausdruck bringen kann. Tausend Beispiele aus den Werken unserer grossen dramatischen Tonkünstler wurden dafür zu geben sein. Dass Wagner in seinem Musikdrama sein eigener Dichter war, erfüllte ihn mit Verachtung gegen diejenigen Operndichter, die nur «dienstwillige Knechte» der Musiker sind, indem sie sich diesen ganz unterordnen. Bei einer so selbstbewussten Natur wie Wagner ist es ganz begreiflich, dass er alle seine Gesetze und Theorien aus seiner eigenen Individualität und aus den Grenzen seines Könnens ableitete, und darin liegt der Irrthum dieser in der Kunstgeschichte so hervorragenden Erscheinung.

Dies Thema erfordert eine viel zu eingehende Erörterung, als dass ich es hier, für den eigentlichen Zweck dieser Untersuchung, weiter verfolgen könnte. Gehen wir also auf das Grundthema dieser Betrachtung, auf das Wesen und die Bedeutung der «Melodie» zurück.

Wie die Musik überhaupt, so wird die Melodie in der Musik in noch verstärktem Masse eine unserm Gefühl entsprechende logische Folge der Töne verlangen, eine natürlich organische Entwicklung, die niemals — sei es durch den willkürlich unterbrochenen Rhythmus, sei es durch gewisse, ausserhalb dieser natürlichen Entwickelung liegende Modulationen — unser Empfinden störend berührt und unterbricht. Diese organische Entwicklung ist in der Melodie nichts anders, als das allgemein gültige Formgesetz, das ebenso wie der Kunst auch den Schöpfungen der Natur innewohnt. Es ist das stille Gebot in der gesammten Harmonie der Schöpfung. In der Melodie ist es nur der erhöhte, der präzisirte und zugleich zusammenfassende Ausdruck dafür. Wir werden daher die Musik nicht nur als die mächtigste unter den schönen Künsten anerkennen müssen, sondern auch die sich aus ihr ergebenden Gesetze als die Grundlage für das Wesen jeder Kunst.

Wie alles künstlerische Schaffen seinen Ursprung in dem seelischen Empfinden hat, so sind auch alle künstlerischen Schöpfungen dorthin gerichtet, gleichviel ob sie vermittelst des Auges oder des Ohrs bei uns Eingang finden. Für die Gemeinsamkeit aller Künste in ihren Grundbedingungen ist es bezeichnend, dass bei den Griechen unter dem Ausdruck «Musik» — von Musa, der Göttin der Künste und Wissenschaften — alle schönen Künste begriffen waren, und dass erst seit dem christlichen Zeitalter diese Bezeichnung allein der Tonkunst beigelegt wurde. Wenn ursprünglich, noch in unserm Mittelalter, die Dicht- und Tonkunst als etwas Einheitliches galt, so ist erst späterhin durch die Trennung beider Begriffe der Tonkunst die Aufgabe zugewiesen worden, Empfindungen und Seelenzustände bloss durch die Töne auszudrücken. Und diese Aufgabe war zunächst der Melodie zugefallen, noch ehe derselben die Unterstützung durch die immer reicher gestalteten Harmonien zu Theil geworden war.

Suchen wir nun diejenigen Bedingungen oder Formgesetze, die in der Musik die Melodie beanspruchen muss, in der Dichtkunst auf, so werden wir hier zunächst die Gattungen zu unterscheiden haben. Das lyrische Gedicht ist ganz ausschliesslich Melodie. Sie ist ihm durch die bestimmte Versform gegeben, durch den Reimklang, wie durch die Formung der Strophentheile zu einem abschliessenden Ganzen, — auch da, wo nur eine Seelenstimmung ausgedrückt und im Leser oder Hörer geweckt werden soll. Auch in der Ballade werden diese Bedingungen erfüllt, und zwar noch gesteigert durch den konkreten Inhalt, bei dem aber — im Gegensatze zum Epos — das Ereigniss in Empfindung aufgelöst wird. Indem so die Ballade als das volksthümliche Epos in Liedform erscheint, werden wir in ihr das Wesen der Melodie, auf die Dichtkunst angewendet, am stärksten ausgedrückt finden.

Anders verhält es sich in der dramatischen Dichtung, indem hier die Gliederung in einzelne Theile, Akte oder Aufzüge noch einen besonderen Aufbau für jeden dieser Theile erfordert, die aber in ihrer Verbindung zu einem Ganzen — als Melodie im grossen Stil — die Grundtonart trotz aller Modulationen nicht in Vergessenheit kommen lassen dürfen.

Indem hier vom Aufbau und der Gliederung die Rede ist, werden wir daran erinnert, dass vor Allem auch die Architektur es ist, die in der logischen Entwickelung zu einem Ganzen die Herrschaft der Melodie verlangt, in der folgerichtigen Gliederung und der Steigerung zu einem Mittel- oder Höhepunkt. Dieser kann auch ein rein gedanklicher sein, ein Höhepunkt seiner inneren Bedeutung nach. Eine stufenweise Entwickelung wird bei einem Bauwerke, insofern es überhaupt auf künstlerische Gestaltung Anspruch macht, gleichzeitig von verschiedenen Seiten erfolgen müssen, da wir bei Betrachtung desselben es gleich fertig in seiner Ganzheit übersehen, was auch von den Werken der Malerei



Eugen Klimsch pinx.

Boccia-Spiel.





Franz Simm pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München.

Vor der Zahnoperation.



und der plastischen Kunst gilt, keineswegs aber von der Musik und der Poesie, deren Schöpfungen, während wir sie empfangen, eine zeitliche Ausdehnung haben, so dass wir an ihrem stufenweisen Fortschreiten selbst theilnehmen.

Wenn wir bei dem Versuche, von der Melodie eine Definition zu geben, die aufsteigende und folgerichtige Entwickelung derselben bis zu dem Abschluss der Tonfolge verlangen, so liegt wohl der Wunsch nahe, dies in einer sichtbaren Linienfigur auszudrücken. W. Hogarth hatte in seiner «Zergliederung der Schönheit» ausser der nach ihm benannten «Schönheitslinie» (die der Wellenbewegung) für die Grundform der Komposition eines Bildwerkes das der Pyramide entsprechende Dreieck angegeben, und wir können in der That diese Figur in den hervorragendsten antiken Bildwerken erkennen. Besonders hat die Architektur beide Linienformen — die Wellenlinie und die Pyramidenform — in mannigfachen Modulationen verwendet. Für die Komposition eines figurenreichen Gemäldes wird sich aber das Prinzip der Pyramidenform nur mit der sehr bedeutenden Einschränkung acceptiren lassen, dass auch hier der in der Mitte liegende Höhepunkt nur ein gedanklicher ist, indem er unser Auge und unsere Theilnahme fesselt, während alles Andere in seiner mannigfachen Gliederung zu ihm hinstrebt. Das ist die Melodie in der Komposition.

Für den Bau eines Dramas würden wieder ganz andere Bedingungen eintreten, weil hier der Höhepunkt nicht in der Mitte liegen kann. Die aufsteigende Linie (von links nach rechts) wird hier die längere sein, die vom Höhepunkte nach der anderen Seite sich senkende Linie die kürzere. Im Uebrigen aber wird keine solche Linienfigur — weder für Musik, noch Dichtung, noch Malerei — den damit auszudrückenden Sinn darstellen können, denn was damit als die Melodie bezeichnet werden soll, muss vor Allem empfunden werden. Das gilt besonders auch für Darstellungen von einfacherer Komposition, bei denen doch auch die melodische Schönheitslinie nicht fehlen darf; das gilt auch für die Landschaft, denn die Natur ist immer melodisch, weil sie ihren Organismus hat, und wo der Künstler ein für sich abgeschlossenes Motiv behandelt, wird er uns auch den Zusammenhang mit dem Ganzen empfinden lassen.

Auf allen Kunstgebieten sind seit einer Reihe von Jahren Erscheinungen hervorgetreten, die sich in Widerspruch mit den das Wesen der Kunst bestimmenden Grundbedingungen setzen. Man sage nicht, dass es sich dabei um Fortschritte handelt, um Erweiterungen der Grenzen der Kunst, wie es ja auch schon in verschiedenen Perioden dagewesen ist. Wirkliche Fortschritte in der Kunst und Erweiterungen ihrer Grenzen werden nicht gewaltthätig und programmmässig eingeführt, sondern pflegen sich schrittweise von selbst zu entwickeln. Und da auf keinem der Kunstgebiete ein Stillstand denkbar ist, so werden solche aus dem wachsenden und fortzeugenden Leben der Kunst sich ergebende Fortschritte niemals ernstlich und dauernd bekämpft werden können. Aber es darf sich dabei nicht um Missachtung und Zerstörung solcher Gebote handeln, die aus dem innersten Wesen der Kunst entsprungen sind, und die desshalb bestanden haben, so lange überhaupt von Kunst und Künsten geredet werden kann. Wirkliche Fortschritte und heilsame Neuerungen bleiben stets im intimen Zusammenhang mit dem Vorhandenen; sie werden aus dem Bestehenden heraus abgeleitet, ohne dass desshalb die Verbindungsfäden durchschnitten zu werden brauchen. Solche Fortschritte, und zwar sehr erhebliche, hat gerade die Malerei seit länger als dreissig Jahren auch bei uns gemacht, ehe noch die Propheten der neuen Lehre, die Verkünder der neuen «Schule» auftraten. Und solche logische, in Verbindung mit dem Bestehenden bleibende Fortschritte haben niemals Widerspruch hervorgerufen. Wer aber dem Vorhandenen sich feindlich entgegenstellt und sagt: «Was bis jetzt da war, das taugt nichts», — wer die Gegenwart wie die Vergangenheit verleugnet oder missachtet, der wird weder den inneren Gehalt des Kunstwerkes erhöhen, noch die Grenzen der Kunst erweitern können. Er hat die Melodie der Kunst verloren oder hat sie nie besessen.

Was ich in der Dichtung, ebenso wie in der Musik und in der Malerei, als die «Melodie» bezeichnen will, das sind jene Formen, die dem Gebiete des «Schönen» angehören; das Wort von den «schönen Künsten» ist in diesem Sinne zu verstehen und ist vollberechtigt. Wie man neuerdings in einer bestimmten dramatischen Richtung die hergebrachte künstlerische Form im Gesammtbau eines Schauspiels nicht mehr für nothwendig hält, so ist — um auch hier im musikalischen Ausdruck zu bleiben — die Melodie noch entschiedener in den einzelnen Theilen des Dramas verpönt. Nicht nur, dass die Gliederung in Akte eine willkürlichere geworden ist, der einzelne Akt ebenso wie das Drama selbst eines gewissen Abschlusses entbehrt, des nicht nur berechtigten,

sondern erforderlichen Schluss-Akkordes, so ist in den einzelnen Theilen eines Dramas die Melodie noch entschiedener verpont. Es soll nicht in Abrede gestellt werden, dass im Drama dies vorherrschend opernhafte Element nicht erforderlich, ja dass es dem Wesen des Dramatischen häufig zuwider ist. Dies ist denn auch bei unserem grossen Schiller die Seite, welche von den Gegnern der hergebrachten Kunstform, oder von den Gegnern der seit unserer klassischen Epoche so lange herrschenden Tradition des Styls am meisten angegriffen werden kann, freilich meist von denen angegriffen wird, die von dem immensen Kunstverstande Schiller's, von seinem bewunderungswürdig künstlerischen Formensinn kaum eine Ahnung haben. Man könnte von Schiller sagen, sein Versdrama hat nicht zu viel Melodie, — denn diese soll es haben, — aber es hat zu viel Melodie e n.

Diese noch lange nachwirkende Richtung im Drama hat denn auch dahin geführt, dass man durch den Widerspruch in's Extrem gefallen ist, indem man dem Drama das zu rauben trachtet, was es erst auf die Höhe der Poesie und der Kunst erhebt. Und es bezieht sich dies nicht allein auf die Kompositionsweise, sondern vor Allem auf den Inhalt, auf die Wahl der Stoffe.

Ich werde die hervorragende Bedeutung des Norwegers I b s e n nicht in Abrede stellen. Aber sein Einfluss hat mehr Verwirrung geschafft, als Gutes gefördert. Seine Gemälde aus dem Leben sind überraschende Photographieen, aber man wird von keinem seiner Schauspiele sagen können, dass M e l o d i e darin sei. Zu einer melodisch wirkenden Kunsterscheinung, auch auf dem Gebiete des Dramas, gehört Sonnenschein, — Sonnenschein in dem Sinne des grossen Schiller'schen Wortes:

« Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst. »

Bei Ibsen ist Alles in Dunkel gehalten oder in Dämmerlicht. Seine grosse Kunst, durch den meisterhaft behandelten Dialog die Charaktere erst ganz allmälig vor unserem Auge erkennbar zu machen, und aus diesen stets in Dämmerlicht gehaltenen Figuren die Vorgänge und Beziehungen erst ahnen und dann begreifen zu lassen (freilich nicht immer), ist auf dem Gebiete der dramatischen Poesie eine neue Erscheinung, und es ist begreiflich, dass er in dieser Hinsicht epochemachend wirkte. Jene Kunst genügt wohl, unser Interesse zu erregen, nicht aber wahrhaft künstlerische Eindrücke hervorzurufen. Wer neben den negirenden Tendenzen nicht auch unser besseres Empfinden Antheil nehmen lässt, um uns zu erinnern, dass das Leben trotz aller Schatten und Dämmerwinkel auch einen positiven Werth hat, der versagt uns das erhebende oder versöhnende Element, durch das die Kunst als solche besteht. Dazu kommt noch, dass Ibsen seinen dramatischen Vorwurf stets nur als letzte Konsequenz in einer schon aus der Vergangenheit herübergenommenen Kette von Begebenheiten und psychologischen Wandelungen auffasst. Und weil in Folge dessen dem Ganzen die deutliche Entwickelung mit allen nöthigen Voraussetzungen fehlt, so kann auch mit dem äusserlichen Abschluss seines Dramas für unser theilnehmendes Empfinden kein innerer Abschluss gegeben werden. Das Drama ist dann nur durch den fallenden Vorhang, nicht aber in sich selbst beendet. Ibsen ist in der dramatischen Dichtung recht eigentlich das, was in der Malerei der I m p r e s s i o n i s t ist, nur dass bei ihm und seiner Schule die antikünstlerische Richtung mehr im Inhalt liegt als in der Formgebung.

Wenn Ibsen in letzterer Beziehung noch die nothwendigen Bedingungen der dramatischen Komposition erfüllt und seiner hervorragenden Begabung gemäss an ihnen festhält, so gehen seine ihm bei weitem nicht ebenbürtigen Nachahmer — wie das ja gewöhnlich geschieht — schon zerstörender zu Werke. Von den meisten aber kann man sagen, dass sie aus der Noth eine Tugend machen. Weil ihnen die Begabung für künstlerische Formgebung und künstlerisches Maass fehlt, so behaupten sie, das Kunstwerk könne dessen entbehren, die Nothwendigkeit gewisser künstlerischer Formgesetze sei ein Vorurtheil gewesen; und so möchten sie ihr eigenes Unvermögen als ihr Verdienst und als ihre Bedeutung angesehen wissen. Was aus ihrem Nichtkönnen entspriesst, geben sie als eine neue Erkenntniss von der Kunst und als einen Fortschritt aus, während es im Grunde nur der krasseste Rückschritt ist. Und dasselbe gilt von den gleichartigen Erscheinungen und Verkündigungen auf den anderen Kunstgebieten der Gegenwart.

Insbesondere haben in der modernen Richtung der Malerei solche Verkündigungen sich in unangenehmer Weise breit gemacht, und es ist bedauerlich, dass auch die schlimmsten, bis zur Lächerlichkeit schlimmen Erscheinungen auf diesem Gebiete ihre Apologeten gefunden haben. Warum kann nicht die Kunstästhetik auch hier zwischen Gut und Schlecht dieselben Unterschiede machen, die wir ja doch auch bei den Vertretern der bisherigen Richtung gemacht haben? Der neue Zug, der durch die Künste geht, hat etwas Belebendes und Anregendes,

aber so wie er das Gute fördert, ebenso treibt er auch zu bedenklichen Extravaganzen. Das wirkliche Talent wird sich als solches in jeder Richtung Bahn brechen, auch wenn es erst im Feuer des Kampfes gehärtet werden sollte. Wir haben in neuerer Zeit manche Gemälde, deren Schöpfer der modernsten Richtung nahe stehen oder auch von ihr ausgegangen waren, als Meisterwerke bewundern können. Wenn wir aber das Berechtigte und Vortreffliche freudig acceptiren, so sollte man auch rücksichtslos Diejenigen abweisen, die nur desshalb der neuen Richtung sich angeschlossen haben, um ihr Nichtkönnen mit dem Schild der «neuen Schule» zu decken. Solche Leute haben uns zugemuthet, eine Klexerei von irgend beliebigen Farben und unverständlichen Formen für ein «Bild» anzuerkennen. Weil sie selbst nicht im Stande sind zu einer wirklich künstlerischen Komposition zu gelangen, schreien sie aus: Künstlerische Komposition — veralteter Unsinn! Irgend einen beliebigen Moment, ein zusammenhangloses Bruchstück aus dem Leben herausgegriffen, irgend eine Figur, oder auch nur eine halbe, in unverständlicher Situation auf die Leinwand geworfen, — und das «Gemälde» hat als solches seine Berechtigung. Ebenso entspringt ihr Lehrsatz von der alleinigen Berechtigung bloss skizzirter Stoffe einfach aus der Unfähigkeit, etwas künstlerisch Ausgeführtes oder Abgerundetes zu gestalten.

Nach der Meinung solcher falschen Propheten soll an die Stelle der künstlerischen Komposition die Stimmung treten. Gewiss haben wir in der Natur wie im Leben Stimmungen; aber eine solche Stimmung aus ihrem Zusammenhang herausschneiden, um sie nur als Impression zu geben, ist keine künstlerische That. In den Werken der grössten und bewundertsten Meister — ich will von den drei Kunstgebieten hier nur die Namen Raphael, Mozart und Shakespeare nennen*) — haben wir auch «Stimmungen», aber sie ergeben sich stets aus dem Zusammenhang des Gesammtwerkes. Und wie bei jenen auf höchster Höhe stehenden Gewaltigen, so ist es bei jedem Maler, Musiker oder Dichter, der den Begriff von der wahrhaften Kunst hat. Blosse Naturstudien, skizzenhaft hingeworfene Einfälle, ohne besonderen Gedanken und ohne Form, können nicht als künstlerische Schöpfungen, als Bilder gelten, ebensowenig wie ein aus dem Zusammenhang gerissenes Stück Dialog als Drama, ebensowenig wie ein paar zusammenhanglose Takte Musik, ohne Anfang und ohne Abschluss, als Tonstück gelten können.

Die Melodie in der Kunst verlangt Form, und die Form soll eine naturgemässe, unser Empfinden wohlthuend berührende Entwickelung zeigen. Wohl kann die künstlerische Darstellung sich auch auf das Hässliche erstrecken, aber dann darf nicht das Hässliche selbst der Zweck sein, und man soll uns nicht zerrissene undeutliche Akkorde mit schrillen Dissonanzen als Melodie ausgeben. In der Musik sind ja die Dissonanzen nur da, um in den Modulationen der Harmonie aufgelöst zu werden. In der Malerei werden solche Dissonanzen gleichzeitig durch den Gesammtinhalt des Gemäldes ihre Auflösung — das heisst Versöhnung finden. Ein Misthaufen kann auf dem Bilde eines Dorfidylles sehr zweckentsprechend wirken, aber der Misthaufen an sich ist kein Gegenstand für die Kunst, er ist in jenem Bilde nur ein überleitender Ton in der Melodie des Ganzen.

Wie die Tendenz des Hässlichen nicht zu einem Kunstprinzip erhoben werden kann, so ist es auch mit der Tendenz des Unklaren, des Verworrenen oder Unfertigen. Denn die Melodie in der Kunst soll verständlich, soll klar und fassbar sein. Bei den mancherlei tollen Erscheinungen, die in den letzten Jahren besonders in der Malerei zum Vorschein gekommen sind, hat es auffallender Weise nicht an Leuten gefehlt, die auch in den ausgesprochendsten Absurditäten, wenn sie nur mit dem Anspruch der «neuen Schule» auftraten, etwas Berechtigtes, ja sogar Bedeutendes herauszufinden sich bemühten. Als ob nicht bei jeder «Schule», möge sie nun alt oder neu sein, das Bedeutende von dem Mittelmässigen und Stümperhaften zu unterscheiden wäre! Auch in einer unserer interessantesten Litteraturepochen, in der revolutionären Bewegung, die mit «Sturm und Drang» bezeichnet wird, haben wir ähnliche Tendenzen gehabt, wie sie heute hervortreten. Aber aus jener Sturm- und Drangzeit ist doch Einer hervorgegangen, der wie irgend Einer die Melodie der Kunst in sich trug und der, Alle überragend, bestehen blieb — der junge Goethe.

Es hat ja auch im Grunde nichts zu bedeuten, wenn in der Arena neben dem Heroischen auch der Purzelbaum des Bajazzo sich geltend machen will; aber man braucht ihn deshalb nicht ernst zu nehmen. Uebertreibungen in's Lächerliche werden keinen wirklichen

*) Ich muss es Jedem überlassen, sich andere Namen als die hier genannten zu wählen. Für mich bedeuten sie auf den drei Kunstgebieten das Höchste. Vor Allem aber gilt mir Mozart als die Offenbarung aller Kunst.

Schaden anrichten, denn das Wahre und das Gute ist naturgemäss fester begründet, als die Ausschweifung und die Fratze.

Dass nun gegenwärtig ein gewisser Zerstörungstrieb auf allen Kunstgebieten gleichzeitig sich geltend macht, ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, sondern wir haben darin die Symptome einer ganz allgemeinen Zeitströmung zu erkennen, nicht nur auf dem Gebiete der Kunst, sondern in unserm gesammten politischen und gesellschaftlichen Leben. Es ist — kurz gesagt — die socialdemokratische Richtung, die auf allen diesen Gebieten zum Ausdruck kommt. Dieser socialdemokratische Zerstörungs- und Auflösungstrieb richtet sich vor Allem gegen das Bestehende und gegen das, was so lange bestanden hat. Was ist und was war, soll keine Geltung mehr haben, denn wie diese auf allen Gebieten des Lebens thätige Heilsarmee den Staat wie er ist, nicht mehr gelten lassen will, so richtet sie sich auch gegen das Bestehende in den Künsten. Die Entthronung der Religion durch die Naturphilosophie und Wissenschaft ist zwar durchaus keine neue Erscheinung; aber sie bildet doch auch wieder in dieser revolutionären Gesammterscheinung einen bedeutenden Faktor. Hass gegen das Bestehende und Missachtung jeglicher Autorität, das ist der Nährboden auch dieser trüben und antikünstlerischen Richtungen in dem Rumor der Gesellschaft.

Glücklicherweise brauchen wir keine ernsthaften Besorgnisse zu hegen, dass es bei den revolutionären Strömungen auf den verschiedenen Kunstgebieten mit der Kunst wirklich abwärts ginge. Dass dies thatsächlich nicht der Fall ist, kann ein Jeder erkennen, der Augen und Ohren hat, wenn er nicht der in der Geschichte periodisch immer wiederkehrenden Neigung verfallen ist, über den Niedergang der Kunst klagen zu müssen. Insbesondere auf dem Gebiete der Malerei hat sich schon seit 30 Jahren bei uns ein ausserordentlicher Umschwung zum Besseren bemerkbar gemacht, wohl zum grossen Theil gefördert durch den schnelleren internationalen Austausch der Erfahrungen. Man vergleiche nur in unseren staatlichen Gallerien die vor 30 bis 50 Jahren ihnen einverleibten Gemälde namhafter Künstler mit den Werken der Gegenwart, und man wird auch sicher für diese einen besseren Massstab für ihre Werthschätzung erlangen. Ja wir können sogar die Wahrnehmung machen, dass manche Künstler innerhalb dieser Periode den fortschreitenden Uebergang in sich selbst durchgemacht haben. Man wird aber bei solchen Rückblicken und Vergleichungen auch ebenso die Ueberzeugung gewinnen, dass die evidenten Fortschritte unserer Malerei nicht erst die Resultate der neuesten Schule und ihrer Theorien sind, sondern dass sie ohne Programm, und ohne die bisher gültigen künstlerischen Bedingungen zu verläugnen, sich aus sich selbst und folgerichtig vollzogen haben.

Wenn ich in diesen meinen Betrachtungen diejenigen Punkte, die das Thema im Ganzen betreffen, nur andeutend berührt habe, so konnte es mir dabei auch nicht in den Sinn kommen, die Frage bezüglich eines jeden der Kunstgebiete eingehend zu erörtern. Es war mein einziger Zweck, auf die Gemeinsamkeit gewisser Bedingungen hinzuweisen, um daraus auch die Uebereinstimmung in den Strömungen unserer Zeit zu erklären. Ich musste dabei natürlich Vieles sagen, was weder dem Künstler noch dem Kunstverständigen neu ist. Aber es dennoch zu sagen, war wegen des Zusammenhangs erforderlich. Ich glaube auch, bei der Mehrzahl der Künstler wird man meiner Ueberzeugung beistimmen, dass die hier berührten revoltirenden Erscheinungen auf den verschiedenen Kunstgebieten nicht nur nicht schädlich sind, sondern dass sie sogar manches Gute fördern. Das Eine bewirken sie zweifellos, dass die Künste auf den bequemen Polstern der Traditionen nicht in Schlaf versinken, indem diese mannigfachen Widersprüche und Kämpfe den Schaffenden neue Impulse geben. Gegenüber den Angriffen der «Modernen» dürfte wohl die Musik das empfindlichste Gebiet sein, weil in ihr das vorbildliche Grundelement für die Reinheit der Kunst überhaupt zu erkennen ist. Aber ich glaube, aus dem Brodeln und Brausen unserer Zeit wird nicht allein die bildende Kunst sondern auch die Dichtung mit Gewinn hervorgehen. Und mit der schon jetzt ersichtlich zunehmenden Klärung der Anschauungen wird aus dem Qualm gereizter Widersprüche auf allen Linien die Melodie der Kunst triumphirend hervorgehen.





Auguste Hagborg pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München.

Am Meeresufer.









